UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 05117 999 9

STORAGE ITEM
LIBRASRY PROCES
SING
Lp5-C07D
U.B.C. LIBRARY

THE LIBRARY

THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA

ANTIQUARIAAT
C.P.J. VAN DER PEET
H. SPIEGELSTRAAT 33-35
AMSTERDAM

LC: 23-8117

LUDWIG BACHHOFER

DIE KUNST DER JAPANISCHEN HOLZSCHNITTMEISTER

MIT 69 BILDWIEDERGABEN

KURT WOLFF VERLAG · MÜNCHEN

Copyright 1922 by Kurt Wolff Verlag A.-G., München. — Den Druck des Textes besorgte das Bibliographische Institut in Leipzig. — Die farbigen Tafeln wurden von der Kunstanstalt F. Bruckmann A.-G. in München, die schwarzen Tafeln von Emil Herrmann sen. in Leipzig gedruckt
1922

Inhalt

Vorwort 7
Zeittafel 11
Aussprache 12

I. Abschnitt

Entstehung und Entwicklung

Entstehung 15
Die soziale Vorbedingung 23
Die stilistische Vorbedingung 28
Entwicklung 33
Die Primitiven 35
Die Klassiker 47
Die Späten 51

II. Abschnitt

Systematik

Linie 67
Farbe 71
Raum 76
Tektonik 83
Einheit 91
Klarheit 97
Pflanzen-, Figuren- und Gewand-Zeichnung 101
Abschluß 118
Anmerkungen 121
Verzeichnis der Abbildungen
Tafeln

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

http://www.archive.org/details/diekunstderjapan00bach

Vorwort

WENN es bisher galt, über japanische Holzschnitte zu schreiben, so schien es nur möglich in rein ästhetische Wertung oder trockene Tatsachenforschung zu verfallen. Zweifellos war es, vom wissenschaftlichen Standpunkt aus, ein großer Fortschritt, als man von der enthusiasmierten Schilderung zu nüchterner Darstellung überging, als der begeisterte Interpret vom exakten Wissenschaftler abgelöst wurde.

Es bleibt das Verdienst Woldemars von Seidlitz, mit seiner „Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes", Dresden 1897 (II. Aufl. 1910, III. Aufl. 1921), diese Bahn eingeschlagen zu haben. Weiter beschritten wurde sie von dem Verfasser des Kataloges Barboutau, der, um seine Behauptungen zu stützen, drei japanische Quellen heranzog (1904). Damit war eine neue Ära in der Erforschung des japanischen Holzschnittes angebrochen. Julius Kurth hatte für seinen „Utamaro", Leipzig 1907, sieben solcher Quellen benutzt, und als er seinen „Japanischen Holzschnitt", München 1911 (II. Aufl. 1921), erscheinen ließ, standen ihm schon an die dreißig japanischer Urkunden zur Verfügung. Ähnlich lag der Fall bei Friedrich Succo, der 1913 ein Werk „Toyokuni und seine Zeit" veröffentlichte. In Frankreich war es allein der Marquis de Tressan, der sich vorteilhaft von seinen Landsleuten unterschied und in den Bulletins de la Société franco - japonaise auf wissenschaftlicher Basis eine Geschichte der Technik gab.

Kurth und Succo gingen sehr gründlich vor und kamen durch textkritische Vergleichungen zu sicheren und richtigen Resultaten. Neues wurde gefunden, Vorhandenes gesichtet und eingeteilt, wichtige Daten

über bedeutende Meister ergaben sich, und obendrein wurde eine Menge Künstlernamen so aus dem Dunkel der Ungewißheit ans Licht gehoben. Eine Fülle sicheren und allseitig gestützten Materials wurde ausgebreitet. Die Methode aber, nach der es geschichtet wurde, blieb bei Seidlitz und Kurth dieselbe: Aneinanderreihung der bedeutendsten Meister in zeitlicher Folge nach sehr äußerlichen Gesichtspunkten: Zeit des Schwarzdruckes, der Entwicklung des Buntdruckes und des vollen Buntdruckes. Hie und da wurden Werturteile eingestreut, einer Stilanalyse war keine Bedeutung zugemessen; denn wenn eine solche in ganz bescheidenem Maße unternommen worden war, so wußte man das Ergebnis in keiner Weise zu verwerten, auch nicht eine innere Entwicklung mit ihrer Hilfe aufzudecken. Und daß es eine solche gab und vielleicht noch so etwas wie Gesetzmäßigkeit in ihrem Verlauf, davon schien niemand zu wissen.

Wenn für die abendländische Kunstwissenschaft geltend gemacht wurde, daß die begriffliche Forschung mit der Tatsachenforschung nicht Schritt gehalten hätte, so liegt der Fall für Ostasien insofern anders, als dort überhaupt nicht an begriffliche Forschung gedacht worden ist. In richtiger Erkenntnis dessen, was not tut, hat endlich W. Cohn in der „Ostasiatischen Zeitschrift“ VI, S. 100, die Forderung darnach erhoben: den Resultaten nach scheint aber noch ein weiter Weg zwischen ihr und der Erfüllung zu liegen. Es ist nun hier nicht der Ort, über den Stand und den Charakter der Kunstwissenschaft zu sprechen, die sich mit dem fernen Osten befaßt. In unserem Falle ist das Kleine das getreue Abbild des Großen. Gerade bei einem so aufschlußreichen Buche wie dem japanischen Holzschnitt Kurths muß die Dissonanz zwischen exakter Tatsachenforschung und oberflächlicher Stileinteilung befremden; denn seine Versuche, Stilbegriffe aufzustellen, sind nicht eben glücklich: als Unterabteilungen des Schwarzdruckes liest man von einem rundlichen und einem heraldischen Stil, beim vollen Buntdruck wird unterschieden nach chinesischem Stil, nach Idealisten, Eklektikern und „Naturalisten“.

Mit dieser Arbeit soll nun ein erster Versuch gemacht werden, über eine solche Betrachtungsweise hinauszugelangen zu einer anderen, die

den Dingen gerecht wird und gleichzeitig mit der begrifflichen Methode abendländischer Kunstgeschichtsschreibung Schritt hält. Erst dadurch wird es möglich sein, der Entwicklung in ihrem Ablauf zu folgen, ihre innere Gesetzmäßigkeit aufzudecken, durch die begriffliche Fassung aber das Ganze unserm Verstande sinnvoll zu machen und unserer Erkenntnis zu erschließen. Der Freund europäischer Kunst wird gleich ein anderes Verhältnis zu der Ostasiens gewinnen, fühlt er einmal bei solcher, ihm vertrauter Methode festen Boden unter seinen Füßen.

Man braucht nun kein verbohrter Anhänger der Lehre von der Entwicklung des Sehens zu sein, um zu bemerken, daß der Ablauf der Stile in Ostasien ähnliche Bahnen verfolgt wie in Europa. Dies darzulegen, wäre das Ziel einer größeren Arbeit, die unter den jetzigen erschwerenden Umständen nicht leicht zu Ende geführt werden kann. Wenn wir uns entschlossen haben, den japanischen Farbholzschnitt aus dem Komplex der ostasiatischen Kunst herauszuheben, so wären dafür verschiedene Gründe anzugeben.

Es waren dies vor allem die Menge des verfügbaren und gesicherten Materials und die ausgezeichneten Arbeiten über das Gebiet, soweit sie sich auf das Tatsächliche beziehen. Beides aber hätte noch nicht ausgereicht, eine Einzeldarstellung auf begrifflicher Grundlage zu rechtfertigen. Das Wichtigste ist, daß der japanische Holzschnitt mit einer Ausdrucksform begonnen hat, die mit dem Worte „primitiv" gut gekennzeichnet ist. Es ist die typische Bildauffassung einer vorklassischen Zeit, der wir in den Anfängen begegnen. Wenn man das gute Bild der Spirale oder Wendeltreppe gebrauchen will: man befand sich genau über dem ursprünglichen Ausgangspunkt; die Entwicklung begann, in gewissem Sinne, wieder von vorne. Man kann in der Tat behaupten, daß sich am japanischen Holzschnitt das Werden des künstlerischen Sehens in Ostasien gut verfolgen lasse.*

* Laurence Binyon hatte dieselbe Beobachtung gemacht, wenn er auch den Grund des Neuanfangens in technischer Unfertigkeit sucht, was allein schon durch die hochentwickelte Reproduktionstechnik eines Tachibana Morikuni (1670–1748) widerlegt wird.

Um das Entscheidende zu sagen: wir haben mit Wölfflins Grundbegriffen operiert. Man wird fragen, was sie mit japanischen Holzschnitten, mit Ostasien zu tun hätten. Nun, nicht mehr und weniger als mit Kunst überhaupt. Natürlich sollte die Kunst des fernen Ostens nicht in ein System von Kategorien gezwängt werden; die Absicht bestand hier so wenig als sie je für Europa bestanden hatte. Aber mindestens ebensosehr wie für die abendländische Kunst schien es uns hier ein „Gebot intellektueller Selbsterhaltung" zu sein, dem scheinbar so unfaßbaren Phänomen begrifflich beizukommen, gerade wegen der großen Schwierigkeiten in der fremden Physiognomie zu lesen und das ähnlich gelagerte Problem des künstlerischen Sehens aufzuzeigen. Aus dieser Problemstellung allein ergab es sich, daß dem einzelnen Künstler nicht so viel Bedeutung zugemessen werden konnte, als es sonst üblich ist. Der Titel möchte schon darauf hinweisen, daß in diesem Buche mehr auf die Kunst Bedacht genommen und wenig Künstlergeschichte getrieben sei. Die Absicht, ein neues Handbuch herauszugeben, bestand nicht; die Möglichkeit, große Zusammenhänge zu sehen, sollte gezeigt und die Lust am inneren Verarbeiten geweckt werden. Und wenn diese Zeilen dem einen oder anderen Freunde der bildenden Kunst den Weg zum Verständnis des japanischen Holzschnittes weisen könnten, so wäre das der schönste Lohn.

Binyon überschreibt in seinem Buch „The Flight of the Dragon", London 1911, S. 5, die betreffende Seite: A fresh start.

If it did not share in the high tradition of the classic schools of painting, this popular art won compensating advantages from its independence. Had the designers merely sought to reproduce pictures, our interest in them would be small. But they started afresh and on their own account, only very gradually overcoming the technical difficulties in the arts of woodcutter and colourprinter, always having the printed woodcut as the final end in view, and making its special limitations and special beauties the conditions of the design.

Zeittafel
der hauptsächlich genannten Meister

*

Hishikawa Moronobu		1638-1714
Kwaigetsudo Ando	Werke	1690-1715
Nishikawa Sukenobu		1671-1751
Chincho		1680-1754
Okumura Masanobu		1689-1768
Torii I Kiyonobu		1664-1729
Torii II Kiyomasu		1679-1763
Torii Kiyonobu II Shiro		1736-1756
Torii III Kiyomitsu		1735-1785
Suzuki Harunobu		1725-1770
Koryusai	Werke	1770-1782
Katsukawa Shunsho		1726-1790
Torii IV Kiyonaga		1742-1815
Katsukawa Shuncho	Werke	1786-1803
Kitagawa Utamaro		1753-1806
Nagayoshi	Werke	1790-1800
Utagawa Toyoharu		1734-1813
Toshusai Sharaku	Werke	1788-1796
Utagawa Toyokuni I		1768-1825
Hosoda Yeishi	cc.	1764-1829
Katsushika Hokusai		1760-1849
Kosotei Toyokuni II		1777-1835
Kikugawa Yeizan	Werke	1810-1830
Ichiryusai Hiroshige		1797-1858
Ichiyusai Kuniyoshi		1798-1861

Zur Aussprache japanischer Namen

*

ch = tsch
j = dsch
sh = sch
y = j
ei = e-i

In der Mitte und am Ende eines Wortes wird u meist elidiert, also Hokusai = Hok'sai.

I. Abschnitt

ENTSTEHUNG UND ENTWICKLUNG

Entstehung

VON einer eigentlichen Erfindung des Holzschnittes kann in Ostasien ebensowenig wie in Europa gesprochen werden. Höchstwahrscheinlich ging dem Bilddrucke der Schriftdruck voraus. In der frühen T'ang-Zeit schon schnitten buddhistische Mönche ganze Seiten heiliger Texte in Holz; nach Shinkichi Hara wären schon im Jahre 593 buddhistische Bücher in China gedruckt worden. Als sicher darf man annehmen, daß die Kenntnis dieses Verfahrens auf dem Festlande ziemlich früh bekannt gewesen sein müsse, denn in Japan wurde im Jahre 764 auf Befehl des Kaisers Shotoku das Muku shoko gyo gedruckt. Chinesische Buddhisten werden an der Herstellung dieses Werkes nicht unbeteiligt gewesen sein.

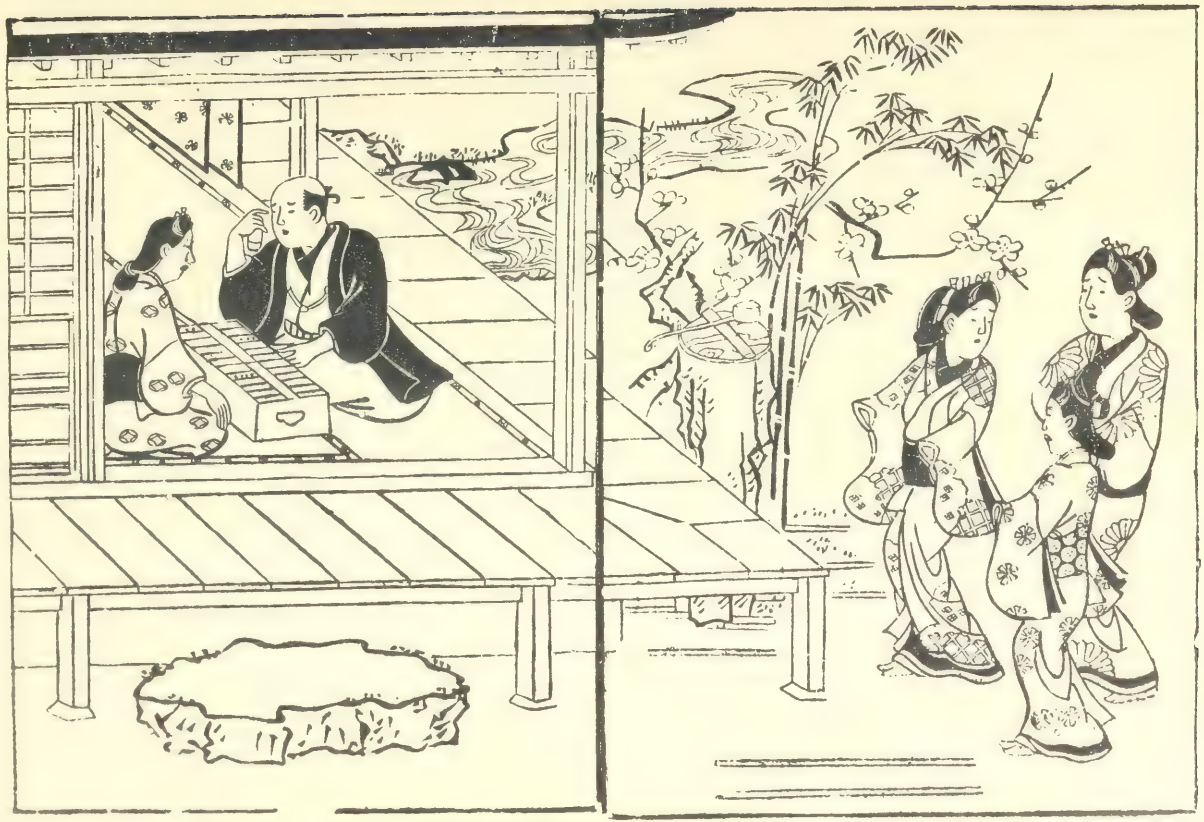
Im Prinzip war es nun dasselbe, ob man Ideogramme oder eine Zeichnung in den Holzstock schnitt. Aurel Stein fand in der Höhle der Tausend Buddhas in Tunhuang denn auch eine Rolle mit einem guten Holzschnitt am Kopfende. Dies wichtige Dokument ist 864 datiert. Vielleicht ist dies der älteste Bilddruck, der uns erhalten geblieben ist.

Nach der chinesischen Kunstgeschichte freilich soll schon der Kaiser Wu-ti, der Begründer der Sui-Dynastie (581–618), veranlaßt haben, daß die mit dem Holzstock gedruckten Bücher auch mit Illustrationen in der gleichen Technik geschmückt worden seien. Doch ist von diesen Holzschnitten nichts mehr bekannt.

Allerdings: eine zusammenhängende Darstellung des frühen ostasiatischen Holzschnittes läßt sich nicht geben. Chinesische und japanische Holzschnitte sind uns erst wieder aus dem 14. Jahrhundert erhalten. In Stil und Technik zeigen sie ziemlich große Übereinstimmung. Die Verwandtschaft wird auf Holzschnitten des 16. Jahrhunderts noch deutlicher: die Illustrationen zu einem „Ise monogatari" stehen den primitiven Holzschnitten der „Beispiele kindlicher Treue" (Erh-lun-hsing-shi-t'u), 1518 in Korea gedruckt, sehr nahe.

Das 17. Jahrhundert jedoch brachte die entscheidende Wendung. Ein Ise monogatari von 1608 zeigt sich im Landschaftlichen noch abhängig von der Kunst der Ming-Dynastie, im Figürlichen aber werden schon Elemente der zeitgenössischen japanischen Auffassung sichtbar. Dann aber scheiden sich die Wege des chinesischen und japanischen Holzschnittes endgültig. Ein neuer Geist scheint in das Volk des Inselreiches gefahren zu sein und ihm andere Ziele gesteckt zu haben. Mit trockenen Worten könnte man es so sagen: in China wird der Holzschnitt, allerdings in einer unglaublich schönen und großen Weise, zur Reproduktion monochromer und farbiger Zeichnungen benutzt, in Japan wird er zu dem, was wir Originalgraphik zu nennen gewohnt sind. Es ist der gleiche Unterschied, der auch in Europa gemacht wird zwischen reproduzierendem und vervielfältigendem Holzschnitt.

Von den illustrierten chinesischen Büchern mehr oder weniger praktischen Inhalts, denen keine besondere künstlerische Bedeutung zukommt, kann hier abgesehen werden. Der Akzent liegt beim chinesischen Holzschnitt des 17. Jahrhunderts auf den großen illustrierten Abhandlungen über Malerei. Schon 1607 erschien das T'u-hui-sung-i, „Abhandlung über die Kunst des Malens und Zeichnens", mit zahlreichen Vorlagen



1. Hishikawa Moronobu

Münchener Privatsammlung

von Blumen-, Pflanzen- und Vogeldarstellungen; auch Kopien buddhistischer Bilder sind in dem Werke enthalten. Im Jahre 1679 wurde der erste Teil des berühmten Chieh-tse-yuan-hua-chuan, „Erklärung der Malerei aus dem Senfkorngarten", veröffentlicht; das Buch ist schon mit mehreren Farbplatten gedruckt. 1701 folgten, ungleich besser, der zweite und dritte Band. Um 1700 wurde noch das Shih-chu chai shu-hua-ts'e, „Buch und Bildersammlung der ‚Zehn Bambushalle'", herausgegeben, wohl eines der schönsten Holzschnittwerke, das je geschaffen wurde.

Gemeinsam ist den wundervollen Blättern dieser zwei Veröffentlichungen die eminent malerische Haltung. Mag es sich um reine Schwarzweiß- oder um Farbendrucke handeln: es gibt nichts, was größer und gelöster gesehen wäre. Der scharfe Kontur früherer Holzschnitte ist verschwunden; an seine Stelle als Träger der Bilderscheinung trat der farbige Fleck, scheinbar flüchtig, in Wahrheit aber mit feinstem Empfinden hingesetzt. Die Farbe selbst ist durch schwächeren oder dickeren Auftrag, durch Auswischen immer wieder variiert: die Valeurs spielen eine sehr bedeutsame Rolle.

Es gehört zum Wesen der Kunst Japans, daß ein Teil seiner Maler, und nicht der schlechteste, von Zeit zu Zeit sich dem Reiche der Mitte zuwandte, bemüht, in den Geist des alten Kulturlandes einzudringen, bestrebt, der heimatlichen Rastlosigkeit und Erdgebundenheit zu entfliehen und überlegener Ruhe teilhaftig zu werden. China, das war Verheißung und Erfüllung in einem. Das Chinesische erschien einer bestimmten obersten Schicht als das Vorbildliche schlechthin, und alles, was von dorther kam, war geschätzt, bewundert und hochgehalten. In solchen Kreisen muß man wohl auch die Liebhaber des chinesischen Farbholzschnittes suchen. Denn es spricht manches dafür, daß er in Japan bekannt und beliebt gewesen sei: um 1692 waren dort chinesische Farbdrucke sicher im Handel, denn die berühmten Blätter des Britischen Museums sind in diesem Jahre von dem deutschen Arzt Kämpfer in Japan erstanden worden.

Die chinesiche Technik erwarb sich rasch japanische Anhänger: schon 1707 erschien das sechsbändige Werk „Gwashi kwaijo", das Kopien alter Gemälde enthält. Die endgültige Zuweisung dieser Holzschnitte an Ooka Shunboku muß zurückgestellt werden, bis die Lebensdaten dieses Meisters genau festgelegt sind. Shunboku und Tachibana Morikuni (1670–1748) sind die Hauptvertreter des „chinesischen" Holzschnittes in Japan. Sie suchen mit den Mitteln ihrer Vorbilder deren Wirkung: weiche malerische Blätter, die mehr freien Pinselzeichnungen ähneln als stilstrengen Holzschnitten. Dabei ist es interessant zu sehen, wie dem Japaner immer die nationale Eigentümlichkeit anhaften bleibt: das Feste, Kompakte, das schärfere Zugreifen gegenüber dem Gelösten und der Weichheit des Chinesen.

Man möchte am liebsten Tachibana Morikuni, Ooka Shunboku Ichio und die Künstler, die sich um sie scharen, als die japanischen Vertreter des „chinesischen" Holzschnittes ansprechen. In schärfstem Gegensatz zu diesem Kreis steht die national-japanische Schule des Holzschnittes, um die es hier sich handelt. Die Ukiyo-ye-Meister fühlten sich als Maler spezifisch japanischer Prägung. Sie waren dies weniger des Vorwurfs wegen, den sie meist auf ihren Bildern brachten und der ihrer Schule den Namen gab – Ukiyo-ye bedeutet Bilder der vergänglichen Welt –, sondern letzten Endes durch die grundverschiedene Erfassung des Lebens: scharf, prägnant, gemessen an der weichen festländischen Einstellung. Dieser Geist, der schon in der Tosa-Malerei der Fujiwara- und Kamakura-Zeit (12.–13. Jahrhundert) sich die vollendetsten Ausdrucksmittel geschaffen hatte, blieb in der japanischen Kunst die Jahrhunderte hindurch bestehen. Ein anthropozentrischer Ton wird angeschlagen, ganz ungewohnt in der kosmischen Harmonie Ostasiens. Solchem festen, auf das Sein gestellten Geist eignet ein gewisser Hang zum Linearismus; er fand darin, wie die mittelländische Kunst des Abendlandes, den angemessenen Ausdruck seiner Weltanschauung: gleiche Einstellung dem Universum gegenüber scheint, über alle Rassenunterschiede hinweg, der nämlichen Mittel sich bedienen zu müssen, wenn sie ihre Empfindung

bildhaft gestalten will. Europäische und ostasiatische Kunst ballen sich natürlich sofort zu einheitlichen Komplexen, wenn man die eine der anderen gegenüberstellt. Das schließt aber nicht aus, daß bei näherem Zusehen ähnliche Unterschiede zwischen chinesischer und japanischer Auffassung zutage treten, wie wir sie bei germanischer und romanischer Kunst zu machen geneigt sind.

Auf den ersten Blick ist zu sehen, daß der Japaner in der Malerei wie im Holzschnitt an die Dinge prinzipiell anders herantritt: mehr auf die Erfassung des Seins, auf die scharfgeschliffene Form bedacht, wenig vergeistigt in der ganzen Haltung; in den Ausdrucksmitteln prägnanter, linearer, ungleich tektonischer in der Anlage. Das Wort „Realistisch" bezeichnet die Sache nicht. Das Wesentliche ist, daß beim Japaner die einzelne Linie stärker belastet scheint und das Ganze zähe sich zusammenbindet, während der Chinese frei und locker aneinander fügt.

Das sind Rasseneigentümlichkeiten, die über die Jahrhunderte und durch alle Stilwandlungen sich verfolgen lassen. Der Chinese summt leise seine Melodie von der Unendlichkeit der Natur vor sich hin, wo der Japaner mit heller Stimme sein Lied von den Freuden des Daseins in die lachende Welt hinaussingt.

I

Die soziale Vorbedingung

IM ersten Augenblick mag man sich verwundert fragen, wieso es möglich gewesen sei, daß ein künstlerisch begabtes Volk wie das japanische so spät erst daranging, den Holzschnitt zu einer selbständigen Kunst auszubilden. Die Antwort wäre kurz: das Bedürfnis darnach fehlte. Man kann sogar von den Verhältnissen in Ostasien aus zurückschließen, daß der Einführung der Papierfabrikation im Abendlande keine besondere Bedeutung für die Entstehung des Holzschnittes beizumessen sei. In Japan wenigstens war die Herstellung von Papier und das Drucken mit dem Holzstock seit langer Zeit bekannt, und doch datiert der eigentliche Aufschwung des Holzschnittes aus mannigfachen Gründen erst seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts.

Im sechzehnten Jahrhundert waren aus dem Kampf der vielen kleinen Daimyate untereinander schließlich einige mächtige Familien hervorgegangen, die ihrerseits sich wieder nicht zur Ruhe kommen ließen. Der kaiserliche Hof und die Shogune in Kyoto waren machtlos. Durch die ständigen Kämpfe verarmte das Land bis zum äußersten. Nichts

konnte gedeihen, da der nächste Tag schon die Arbeit des letzten hinwegfegte. Der Bauer gab es auf, sein Feld zu bestellen, weil der Ertrag ihm doch abgenommen worden wäre. Der Soldat allein hatte Aussicht auf Erfolg. Eine Generation wuchs heran, die kaum aus dem Sattel kam und das Schwert nicht aus der Hand gab. Man wußte gut zu leben und leicht zu sterben. Der Bürgerkrieg mit seiner notwendigen Grausamkeit: das war der Boden, auf dem Gewaltmenschen gedeihen konnten. Sie kamen auch, drei auf einmal, kämpften zusammen und herrschten nacheinander. Oda Nobunaga (1533—1582) war der erste, sein General Hideyoshi (1536—1598) der andere; Tokugawa Ieyasu (1541—1616), als letzter, sicherte seiner Familie das Shogunat, das seine Nachfahren bis 1867 innehatten. Unter Nobunaga und Hideyoshi hörten die Kämpfe nicht auf. Mit der Unterwerfung der Hojo im Jahre 1590 aber war endlich die Einigung Japans vollzogen. Der Taiko ging daran, die Wunden zu heilen, die jahrzehntelange Kriege geschlagen hatten; er belohnte die Freunde und versöhnte die Widersacher durch seinen Edelmut. Die Bauern, in den Zeiten des ewigen Kampfes zu Räubern und Landstreichern geworden, kehrten in die Dörfer zurück und bebauten die Felder wieder. Kein Wort mehr von Sklaverei und Leibeigenschaft bei Männern, die die Freiheit des Soldaten und Wegelagerers kennengelernt hatten. Der Friede brachte Arbeit. Das Handwerk blühte wieder auf, der Handel wurde weitschauend unterstützt: Schiffe wurden gebaut, Straßen angelegt, die Polizei organisiert und das Münzwesen neu geregelt.

Nach Hideyoshis Tod flackerten die Kämpfe noch einmal auf. Zwei Parteien bildeten sich; die eine hielt es mit Hideyori, dem Sohne des Taiko. Der schlaue Ikeda war ihr Führer. Die andere scharte sich um Ieyasu. Um 1600 war der Bruch offen; die Schlacht von Sekigahara brachte Ieyasu den Sieg. Hideyori, der sich im Hintergrund gehalten hatte, trat erst 1614 hervor. Der Tokugawa, der seine Nachkommen als Herrscher Japans sehen wollte, griff den Sohn Hideyoshis in Osaka an, einmal vergeblich, das zweite Mal mit Erfolg: Hideyori und seine Mutter töteten sich selbst.

Nach innen verfolgte Ieyasu die Bahnen, die der Taiko vorgezeichnet hatte. Auch seine Nachfolger verließen diese Linie nicht, wenngleich sie die äußere Politik gründlich umgestalteten. Die Umtriebe der Christen zwangen sie, Japan zu isolieren. Allein den Chinesen war es gestattet, in Nagasaki zu wohnen, von Europäern durften sich nur die Holländer auf der Insel Deshima vor dieser Stadt festsetzen. Kein Japaner durfte das Reich verlassen. Im Innern ging man daran, die Regierung durch ein klug ausgedachtes Verwaltungssystem zu festigen. Die Klassen sollten scharf geschieden sein: in den Adel, der sich wieder in höheren und niederen teilte, in das Volk mit den drei Schichten der Bauern, der Handwerker und der Kaufleute, und endlich noch in die Rechtlosen. Diese Einteilung war gesetzlich festgelegt, die Entwicklung aber brachte es mit sich, daß die Unterschiede mehr und mehr sich verwischten. Die Samurais, ursprünglich nur Krieger, wurden zur Besetzung von Beamtenstellen herangezogen, viele Bürger wieder versahen ein öffentliches Amt, wie das der Quartiervorstände in den großen Städten, trugen einen oder sogar zwei Säbel wie die Samurais und bildeten so eine Art neuen Adels, der sich von den meisten Angehörigen des alten nur durch größeren Reichtum unterschied. Auf diese Weise kamen Adel und Bürgertum in Berührung. Aber auch mit den niederen Klassen mußte sich mancher Krieger unter dem Zwang der bittersten Not gemein machen. Viele Samurais wurden von ihren Lehnsherren aus Mangel an Beschäftigung, aus Geldverlegenheit oder anderen Gründen entlassen. Diese Leute standen außerhalb des Gesetzes; einige machten eine Schule auf, in der sie die bürgerliche Jugend unterrichteten, die meisten durchstreiften das Land auf der Suche nach Abenteuern oder Beschäftigung. Das waren die Ronins, die in der Literatur und auf der Bühne eine große Rolle spielten.

Yedo wurde die Hauptstadt. Das ganze Reich strömte hier zusammen. Die Tokugawa hielten Hof, die Daimyos hatten Befehl, die Hälfte des Jahres im Schlosse des Shoguns zu verbringen. Es war ein ständiges Kommen und Gehen. Jeder Fürst brachte ein Gefolge mit, das seiner

Macht und seinem Ansehen entsprach. Industrie und Handel, von oben her begünstigt, blühten gewaltig auf. Die verachtete Klasse der Kaufleute, an letzter Stelle unter den heimin, den Angehörigen des Volkes, gelangte zu Reichtum, der wieder den übrigen Bewohnern der Stadt zugute kam.

Der Wohlstand ließ im Bürgertum neue Bedürfnisse erstehen, die früher unbekannt gewesen waren. Die Töchter wurden besser erzogen, lernten Schreiben, Malen und Musizieren, übten sich in der Teezeremonie und in der Kunst, Blumen nach ausgeklügelten Gesetzen der Ästhetik zu ordnen. Die jungen Kaufleute, übertrieben gut angezogen, liefen in die Teehäuser und Theater, um in liederlicher Gesellschaft ihr Geld loszuwerden. Der Verbrauch an kostbarem Gewand und Gerät war enorm; auf diese Weise kamen auch Künstler und Handwerker zu gutem Einkommen. Und da auch sie ähnliche Ansprüche an das Leben stellten, rollte das Geld unaufhörlich.

Wenngleich die Gebildeten bessere Interessen hatten, wie der Befehl Ieyasus, die vorhandene Literatur zu sammeln und neu herauszugeben oder die Veröffentlichung der Fabeln Äsops in drei Bänden (1659) zeigt, so stand der Sinn der niedrigen Klassen doch nach anderer Kost. Der Sensationsroman entstand, Ihara Saikwaku (1642—1693) wurde der gelesenste Autor. Seine obszönen Bücher fanden großen Anklang, vor allem „Koshoku Ichidai Otoko — Ein Lüstling", der 1682, von Gensabro illustriert, in Osaka erschien. Schon 1687 folgte eine zweite Auflage, diesmal in Yedo, und kein Geringerer als Hishikawa Moronobu zeichnete nun die Bilder.

Um das Jahr 1650 wird man sich das Verlangen des japanischen Volkes nach Bildern gar nicht groß genug vorstellen können. Bis zu dieser Zeit war Kunst im wesentlichen eine Angelegenheit des Adels, der Geistlichkeit und der Gelehrten; der Mittelstand hatte wenig damit zu tun. Und wenn nun auch eine Menge Künstler in der Hauptstadt zusammentraf, genügte ihr Werk, der Quantität nach, noch lange nicht, all die Ansprüche zu befriedigen, die an sie gestellt wurden. Den Reichen

war es noch möglich, neben dem Hof und den Fürsten, die vorübergehend sich in Yedo aufhielten, Bilder von der Hand eines berühmten Malers zu erstehen. Die breite Masse konnte dies nicht. Sie war auf einen Ersatz angewiesen, der, bei hoher Qualität, nicht an das Einmalige der künstlerischen Produktion gebunden war. Diesem Bedürfnis kam der Holzschnitt entgegen, zuerst als Buchillustration, später als Einblattdruck.

II

Die stilistische Vorbedingung

NICHT plötzlich, aber doch überraschend schnell breitet sich die neue Kunst aus. Von den Holzschnitten zum Ise monogatari aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ist wenig zu sagen; wie die koreanischen Illustrationen zum Erh-lun-hsing-shih-t'u von 1518 sind sie noch stark im Handwerklichen befangen, die Überwindung der rein technischen Schwierigkeiten lähmt dem Künstler die Hand und läßt die Absicht nicht voll zur Geltung kommen. Das Ise monogatari von 1608, das lange als das älteste illustrierte Buch Japans gegolten hat, zeigt, wie oben schon erwähnt wurde, im landschaftlichen Beiwerk manche Reminiszenz an die Ming-Malerei, im Figürlichen aber wird ein starker Zug zur gleichzeitigen Malerei sichtbar. Ganz ausgesprochen findet sich dieser Anklang im Heiji monogatari von 1626; die überaus feine Kolorierung geht auf das Detail mit großer Liebe und Sorgfalt ein. Das Ziel war offensichtlich, zeitgenössischen Gemälden möglichst nahe zu

kommen. Gerade dieser Zusammenhang von Malerei und Holzschnitt scheint für die weitere Entwicklung grundlegend.

Es will nämlich scheinen, als ob diese frühen Illustrationen noch nicht als Holzschnitt, d. h. nicht in der Absicht, sie mittels des Holzstockes zu vervielfältigen, konzipiert seien. Die malerische Behandlung der Landschaft im Ise monogatari spricht dafür, die Feinmalerei des Heiji monogatari nicht weniger. Die Einstellung auf die reine Linie, das Charakteristikum des Moronobuschen Holzschnitts, fehlt noch. Es bedurfte einer kleinen Zeitspanne, bis sie erfolgen konnte: die formalen Bedingungen mußten erst in der Malerei heranreifen.

Allzu leicht hat man den Stil Moronobus und der anderen Holzschnittmeister aus der Malerei der Ukiyoye-Schule allein erklären wollen. Man hat dabei den Fehler gemacht, das Inhaltliche zu stark zu betonen und zu wenig Rücksicht auf die Bildelemente selbst zu nehmen. Iwasa Matahei (1578—1650) soll von seinem Ruhme als dem Begründer dieser Schule nichts genommen werden. Er war der erste, der am zeitgenössischen Leben nicht blind vorüberging, sondern es wert hielt, Vorwurf eines Bildes zu sein. Diesen weltlichen Gemälden verdankte er den Beinamen Ukiyo, den er noch zu Lebzeiten erhielt. Seine Kunst war aber nicht Volkskunst in dem Sinne, als ob sie für die breiten Massen berechnet gewesen wäre. Er wurde im Gegenteil vom Shogun Yemitsu an den Hof berufen und lebte dort bis zu seinem Tode. Die große Bedeutung, die man Matahei beimißt, wäre gerechtfertigt, wenn er stilbildend gewesen wäre: seine Darstellungsformen aber sind die seiner Zeitgenossen, mögen sie der Tosa- oder der Kano-Schule angehören.

Man erinnere sich: um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts machen sich die ersten Anzeichen eines Klassizismus bemerkbar, der in den Prunkmalereien eines Kano Eitoku seinen Höhepunkt findet. Die Bewegung war stark und machtvoll, aber von verhältnismäßig kurzer Dauer. Der Vergleich mit dem europäischen Klassizismus um 1800, der von den alten Künstlern des Rokoko und den vorstürmenden Malern der Romantik bedrängt wird, liegt nahe.

Während jener Epoche hielt sich kein Künstler mehr an die strenge Gebundenheit einer Schultradition. Tosa- und Kano-Meister malten so ähnlich, daß ein Schnitt schwer zu machen sein dürfte. Solche Unterscheidungen möchten auch überflüssig erscheinen angesichts des ausgeprägten Zeitstils, der mit festem Kontur und starkem Kolorit arbeitet.

Das folgende Halbjahrhundert muß eine Periode starken Kampfes in der japanischen Malerei gewesen sein. Shokwado und Niten waren noch am Leben, Meister der alten Generation, die das Neue nicht annehmen wollten; das junge Geschlecht, um 1600 geboren, strebte von der strengen Kunst der harten Umrisse weg zu einer gelösteren Ausdrucksform. Tanyu und Koi sind die hervorragendsten Maler. Auch diese Bewegung währte nicht lange. Von der Mitte der vierziger Jahre an gewinnt die Linie wieder mehr und mehr an Boden, und um 1660 bestimmt sie die Physiognomie der japanischen Malerei. Der berühmte Hikone-Schirm dürfte um diese Zeit entstanden sein, ebenso der Schirm der ehemaligen Sammlung Jacobi in Berlin. Von Tanyu stammen aus diesen Jahren die Bilder mit den Kaisern Huang-ti und Shun in der Sammlung des Marquis Nakahiro Ikeda mit ihrer klaren Raumschichtung und dem bestimmten Kontur. Die Linie ist wieder zur Trägerin der Bilderscheinung geworden. Die jungen Künstler, Moronobu und Itcho voran, sind ausgesprochene Linearisten.

Nichts Falscheres als die Annahme, daß die Entwicklung sich reibungslos vollzogen habe und sich exakte Grenzen für die einzelnen Perioden angeben ließen. Jeder, der mit Kunst zu tun hat, weiß, daß dies auch in Europa nicht möglich ist. Nur darum konnte es sich handeln, aus dem beständigen Fließen die großen Linien der Entwicklung herauszulesen. So darf man auch nicht glauben, daß, bei der Periodizität dieser Entwicklung, zu Beginn einer neuen Epoche einfach auf das entsprechende alte dekorative Schema zurückgegriffen worden sei. Es war vielmehr ein ständiges Weiterbauen auf dem Alten; sich selbst erneuernd, zeugte eine Form die andere.

So ist auch der Stil der japanischen Malerei um 1660 ziemlich verschieden von dem um die Wende des Jahrhunderts. Vor allem ist der

Kontur mehr betont, die Erscheinungen sind mehr auf ihre Silhouette hin gesehen und die Binnenlinien scharf hervorgehoben. Der dünne, feine Umriß hat einem vollen und nachdrücklichen Strich Platz gemacht, die Dinge haben ein kompakteres Aussehen. Das war der gegebene Boden für den Holzschnitt.

Es liegt im Wesen des Holzschnittes, daß eine lineare Epoche ihm am weitesten entgegenkommt. Die Grenzen, die das Material zieht, werden dann nicht als Beschränkung empfunden. Eine auf Linie gestellte Zeichnung läßt sich ohne Schwierigkeit auf den Holzstock übertragen, der von selbst die Elemente hergibt, die das lineare Stilprinzip verlangt. Die rein handwerkliche Tätigkeit des Schneidens beansprucht nur ein geringes Maß technischer Geschicklichkeit.

Alles lag also vor: ein starkes Bedürfnis der breiten Massen nach wohlfeiler Kunst, ein Zeitstil, der die dem Holzschnitt wesentlichen Elemente enthielt, die Technik selbst war nicht unbekannt. Es bedurfte nur noch des Mannes, der die erlösende Tat vollbrachte. Dieser wahrhaft geniale Künstler war Hishikawa Moronobu, ehemals Stoffzeichner, später Maler, „der Vater des japanischen Holzschnittes".

Entwicklung

Es ist eine undankbare Arbeit, ein so weites Gebiet wie das des japanischen Holzschnittes sinnvoll einzuteilen, und die Grenzen der einzelnen Epochen so zu setzen, daß den Tatsachen nicht Gewalt angetan werde und die Entwicklung nicht in falschem Licht erscheine. Eine Einteilung etwa, die nur auf die Technik Rücksicht nimmt, scheint nicht das geforderte Maß von Sachlichkeit und Sinnfälligkeit zu besitzen. Man nehme nur den vollen Buntdruck: seit dem Jahre 1765, wo Harunobu ihn erfunden und gleich zu stolzer Höhe emporgehoben hatte, vollzogen sich sehr entscheidende Wandlungen im japanischen Farbholzschnitt. Utamaros Bildauffassung war schon eine prinzipiell andere als die Harunobus, und im weiteren Verlauf änderte sich das dekorative Schema noch einmal von Grund auf. Auf der anderen Seite erweist sich das Band, das Harunobu mit seinen Vorgängern verknüpft, um vieles stärker als die rein äußerliche Übereinstimmung der Technik mit den späteren Meistern. Der Vielfarbendruck bedeutet nicht Beschränkung, er ist vielmehr die Freiheit selbst: die folgenden Generationen haben denn auch einen grundsätzlich verschiedenen Gebrauch davon gemacht.

Einem schärferen Auge wird es freilich nicht entgehen, daß tiefere Zusammenhänge unschwer sich erkennen lassen, wenn nur nicht auf

derartige, rein äußerliche Merkmale allein der Ton gelegt wird. Über alle Qualitäts- und Temperamentsunterschiede hin umschließt eine gemeinsame Sehweise die Künstler einer Epoche und zwingt sie zu einer Formulierung ihrer Eindrücke, die sich von der vorangehenden und folgenden Darstellungsweise scharf abhebt. Hier kam es hauptsächlich darauf an, dies Gemeinsame herauszuheben und danach die Einteilung vorzunehmen. Wenn dabei die Grenzen der „Primitiven" sich bis zu Harunobu vorschieben, so kommt dies daher, daß ein Holzschnitt dieses Meisters sich auf denselben optischen Nenner bringen läßt wie ein Werk Moronobus oder Kiyomasus.

Hand in Hand damit geht eine Wandlung des Erlebens, die in der veränderten Auffassung des Stofflichen ohne Mühe zu erkennen ist und die stets in innerlichem Zusammenhang mit der Darstellungsart zu stehen scheint. Sie gebietet keine andere Einteilung, als wie sie sich aus der Beobachtung der optischen Bedingtheiten bereits ergab.

I

Die Primitiven

FREI und überquellend vor Lebensfreude, wie ein Jüngling, dem zum ersten Male die Tore des Lebens sich auftun, tritt die neue Kunst auf den Plan. Voll Selbstvertrauen wird alles angegangen, was von aktuellem Interesse ist: Tier und Pflanze, weit voran aber der Mensch in seinem Tun und Lassen, zu Hause, auf der Straße, im Theater; friedliche und kriegerische Aufzüge, Herren und Diener, Frauen und Mägde, Hofdamen und Dirnen.

Es fällt nicht leicht, eine Grenze zu ziehen zwischen dem so heiteren Temperament der Zeit und dem des einzelnen Künstlers. Vieles, was auf den ersten Blick als persönlichstes Eigentum Moronobus gelten könnte, wird bei genauerer Prüfung auch seinen Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern zuzusprechen sein: alles, was der Maler darzustellen unternahm, mußte mit Leben geladen sein. Das war die erste Forderung, die an ein Kunstwerk gestellt wurde; Gemessenheit und Ruhe

wollte man nicht. Alles mußte sich bewegen, sich drehen und biegen, die Köpfe wenden und die Gewänder flattern lassen, um als reizvoll empfunden zu werden. Selten genug ist die Kunst ein treuer Spiegel des Lebens; aus der Geschichte aber wissen wir, daß die Zeit Moronobus lebenslustig und leichtsinnig gewesen ist wie selten eine zuvor.

Das Ursprüngliche dieser Kunst soll nicht übersehen werden. Es fällt auf, wie sehr der Mensch im Vordergrund des Interesses steht, wie menschliches Treiben immer wieder geschildert wird. Tier und Pflanze werden wohl wahrgenommen und manchmal im Bilde festgehalten; aber sie bleiben doch nur Nebensache, und man wird den Gedanken nicht los, daß der Künstler dann nicht mit ganzem Herzen dabei gewesen sei. Mit der Landschaft verhält es sich nicht anders. Trifft man einmal auf sie, so ist sie nur der Rahmen für die Menschen: Leute, die einen Tempel besuchen, Bauern, die im Felde arbeiten, oder Wanderer, die eine Brücke überschreiten, während Fischer vom Boot aus ihnen zusehen. Für die unbelebte Landschaft hat man kein Verständnis; irgendein menschliches Geschehen muß sich mit ihr verbinden, sei es, daß gearbeitet oder nur müßig herumgeschlendert wird. Erzählt man von einem Picknick im Freien, so wird der Beschauer nicht auf die blühende Pracht der Bäume oder den Wohllaut fernen Gebirges aufmerksam gemacht; er soll vielmehr sehen, wie die Tänzerinnen sich drehen und abseits ein junger Herr mit einem Mädchen schäkert.

Das Sittenbild stand wohl über alle Stilwandlungen hin bei den Holzschnittmeistern in besonders gutem Ansehen. Niemals aber war es mit so viel Grazie und Lebenslust verklärt wie bei den Primitiven. Es ist das Treiben eines ausgelassenen und vergnügten Volkes, das zu leben weiß und jedem das Recht zugesteht, nach seiner Fasson selig zu werden. Das Ungezwungene der Jugend fand hier seine beste uud angemessenste Formulierung.

Der Menschentyp allein trägt schon dazu bei, den Eindruck fröhlicher Jugend wachzurufen. Das sind recht gesunde, kräftige Gestalten, Mann und Frau, kurz, stämmig, mit runden Köpfen, kleinen Augen und

2. Nishikawa Sukenobu

Münchener Privatsammlung

Ohren, kleiner Nase und winzigem Mund, der sich nur auf Schauspielerbildnissen, wenn ein Held gemeint ist, etwas in die Breite zieht. Den Krieger allein stellt man sich als Mann in den besten Jahren vor, denn am liebsten gibt man sich mit der Jugend ab. Immer wieder begegnet man dem Jüngling und dem zarten Mädchen, beide kaum dem Kindesalter entwachsen, schüchtern und ungeduldig, zurückhaltend und stark im Begehren.

Der Jugend das Leben und die Welt! Das ist das Feldgeschrei dieser Generation. Man lacht, man tanzt und springt, musiziert, flirtet, hascht sich und treibt Unsinn, man rennt im Winde, daß die Kleider hoch aufliegen, man macht Ausflüge ins Grüne und fährt im Boote, alles in der ungezwungenen Heiterkeit der Zwanzigjährigen, die die Altersleiden Gicht und Würde nur dem Namen nach kennen. In den Blättern, wo Kampf und Heldentum geschildert wird, ist die überschäumende Kraft der Jugend entfesselt. Mit großem Pathos wird gestritten, mit dräuendem Gesicht wird die Waffe geschwungen und der Feind ums Leben gebracht. So träumt der Jüngling von Heldentum, sehr am Äußerlichen hängend, darauf bedacht, imposant und bewundernswert zu scheinen. Furchtlos und furchtgebietend möchte man aussehen, und so wird, ganz im jugendlichen Geiste gedacht, Heroentum in die großartige Geste gespannt: das Gesicht verzerrt sich zur Grimasse und die Glieder fahren in der abenteuerlichsten Weise nach allen Seiten aus. Die Mädchen sind nicht weniger wild und ausgelassen, wenn sie unter sich sind und sich im Tanze drehen. Aber Unerschrockenheit und Wildheit verfliegen, treffen die Geliebten allein zusammen; beide senken zaghaft die Augen und sind voll Verlegenheit in dem langersehnten Augenblick des Alleinseins. Ihr heißes Blut läßt sie das Türchen in dem Zaune, den die Schüchternheit um ihre Begierden gelegt hat, bald finden und dann die Freuden der Liebe mit der Unbekümmertheit genießen, die ihrem Wesen eignet. Raffinement in erotischen Dingen? Man kennt dies natürlich auch und macht den besten Gebrauch davon. Aber es ist nur Würze, Abwechslung, amüsant und belustigend; immerhin, man könnte auch

darauf verzichten, denn noch sind die Sinne nicht müde und die Nerven nicht so abgestumpft, daß sie überlegten und klug berechneten Anreizes bedürften. Man war gesund damals, gesund im Aussehen und gesund in der Liebe. Moronobu, Okumura Masanobu, Nishikawa Sukenobu, die einflußreiche Kwaigetsudo-Sippe, Kiyonobu nnd Kiyomasu schildern den Menschen so, breit und voll, wie es der Geschmack der „großen Welt" verlangt hat.

Der Gefahr freilich, daß allzu eifriges Betonen jugendlicher Anmut zu Ziererei und Blasiertheit ausschlüge, daß naive Unbekümmertheit zu naivelnder Pose würde, entging auch diese Kunst nicht. Das neue Künstlergeschlecht, das um 1720 zur Welt kam, wandte sich, wie es scheint, anderen Idealen zu. Sprudelnde Laune und ungebrochene Kraft wird selten mehr dargestellt. Es ist, als ob die Jugend sich zu früh mit dem Leben eingelassen und zu rasch ihre natürliche Munterkeit verloren habe. Die Leidenschaft ist verflogen und zurück ist eine Geziertheit geblieben, sehr fein, sehr gepflegt und jedem Überschwang abhold. Man scherzt und tanzt gewiß auch jetzt noch: das Tempo aber ist langsamer geworden. Das Presto hat sich zum Allegro und Moderato besänftigt. Kein Wunder, daß auch die Menschen sich geändert haben; die Gesichter sind schmäler und die Nasen länger geworden, die ganze Gestalt ist gewachsen und sieht schlank aus gegen die oft stumpfen Figuren der vergangenen Zeit. Es scheint, daß der Wandel um die vierziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts eingesetzt habe. Torii Kiyonobu II Shiro, ein zarter und überaus liebenswürdiger Künstler, auf dessen Bedeutung hingewiesen zu haben ein besonderes Verdienst Kurths ist, mag vielleicht am meisten zur Bildung des neuen Menschentyps beigetragen haben. Sein Bruder, Torii III Kiyomitsu, nicht so begabt wie der jung verstorbene Shiro, formt seine Menschen im selben Geiste, vergröbert allerdings, wie es seinem undifferenzierten Talent entspricht. Die Erfüllung bringen aber erst die fünfziger Jahre. Ein Genie geht ans Werk, treibt auf der einen Seite das Alte zu höchster Vollendung empor und weist in den letzten Lebensjahren noch den Weg zum Neuen:

Suzuki Harunobu. Diesem kultivierten und aristokratischen Künstler konnte sein Lehrer Shigenaga nicht viel geben, auch der Einfluß des ewig jungen Sukenobu blieb an der Oberfläche. Die unendliche Zartheit seiner Gestalten ist sein persönliches Eigentum. Das Schönheitsideal verfeinert sich: die Figur wird wieder klein, aber nicht lustig, hurtig und von gesunder Fülle; müde und lässig ist sie nun. Hände und Füße werden unwahrscheinlich klein, der Kopf sitzt wie eine schwere Blüte auf dem schmächtigen Körperchen. Feminine Art wird gefordert. Zierlich muß der Mensch sein, und eher verträgt man Ziererei und preziöse Leichtigkeit als Ernst und Schwere. Nichts ist verständlicher, als daß das Interesse wieder dem jungen Mädchen sich zuwendet, das fast noch ein Kind ist und wie verwundert in die Welt blickt. Auch die Männer sind noch halbe Knaben, zartgliedrig und mit glattem Gesicht. Der Dandy jener Tage rivalisiert in Haltung und Kleidung so erfolgreich mit dem schwachen Geschlecht, daß der erste Blick oft nicht erkennt, ob er es mit einem Mädchen oder einem Jüngling zu tun hat. Dazu kommt, daß die jungen Männer gezeichnet werden, bevor sie das Gemboku, jene Zeremonie, bei der sie die Stirne rasiert und Frisur und Kleidung der Erwachsenen erhalten, über sich ergehen lassen mußten. Ja, der Hang zum Weibischen geht so weit, daß man ohne Scheu auch die Helden der Sage und Legende als junge Mädchen darstellt: Daruma, den die japanische Kunst immer als einen Mann gebildet hatte, dessen Gesicht von innerem Feuer verzehrt erschien, wird zur leichten Schönen, die zierlich den Arm hebt und müde, fast blasiert, zur Seite blickt.

Es ist ohne Zweifel etwas Logisches in der Entwicklung dieses Schönheitsideales. Ein Mehr an Grazie und Zierlichkeit konnte nicht erreicht werden. Zwischen 1765 und 1770 scheint in Japan nichts ernst genommen worden zu sein. Alles ist Spielerei, und wenn uns Harunobu die Frau bei der Arbeit sehen läßt, so ist das nur Getändel. Das Laszive wird beliebt. Kurtisanen hat man schon von Anfang an gerne gezeigt, jetzt werden auch anständige Frauen und Mädchen im Bade beobachtet, und die Frau, die nach dem Bade schnell den Mantel umlegt und sich

nur halb bedeckt, ist ein ebenso beliebtes Motiv wie das junge Mädchen, das eine steile Treppe herabkommt und dem ein Windstoß die hellen Schenkel entblößt. Gewiß werden auch später noch nackte Frauenkörper dargestellt, aber die besondere Note erregender Sinnlichkeit fehlt dann. Der Beigeschmack von Erotik auf den Blättern eines Kiyomitsu, Toyonobu, Toyoharu und Harunobu weicht einer gesunden und ungekünstelten Natürlichkeit.

Die ersten Ansätze dazu bemerkt man schon im Spätwerk Harunobus. Sein Freund Koryusai setzte die Bemühungen mit dem besten Erfolg fort. In seinen edlen und getragenen Gestalten scheint oft schon das Beste der Kunst Utamaros vorweggenommen.

Wirft man noch einen raschen, zusammenfassenden Blick auf das Stoffliche von Moronobu bis Harunobu, so sieht man unschwer, daß der vielfältige Reichtum des Lebens auf einige wenige Typen zurückgeführt ist. Individuelle Besonderheiten werden kaum beachtet. Nur das Allgemeine gilt, und selbst beim Porträt fühlt der Künstler nicht die Verpflichtung, der Eigenart des Modells über die Grenzen des allgemeinen Typs hinaus gerecht zu werden.

Dem Wandel der Ausdrucksformen ist der ganze zweite Abschnitt dieses Buches gewidmet, und wenn hier vom gleichen Thema die Rede ist, so geschieht dies nicht, um in gedrängter Kürze die systematische Auseinandersetzung vorwegzunehmen. Der größeren Eindringlichkeit halber mußten dort die verschiedenen Bildelemente getrennt werden; hier wäre zu versuchen, in groben Umrissen die Entwicklung der Linie, der Raumdarstellung und der Bildauffassung überhaupt während der primitiven Periode aufzuzeichnen.

Weiter oben wurde schon darauf hingewiesen, daß ein entwicklungsfähiger Holzschnittstil erst in dem Augenblick entstehen konnte, als die Malerei wieder ausgesprochen linear geworden war. In der Tat besteht nur ein geringer stilistischer Unterschied zwischen einem Gemälde und einem Druck Moronobus. Allem Anschein nach hat dieser Künstler den reinen, ziemlich gleichmäßigen Kontur seiner Bilder auf den Holzstock

übertragen. Rein technische Erwägungen sprechen schon dafür. Denn das Material übt zu Beginn immer den größten Zwang aus. Ein Blick auf den Werdegang des abendländischen Holzschnittes kann dieser Annahme nur recht geben. Und wie es in Europa fast des ganzen fünfzehnten Jahrhunderts bedurft hatte, um die Federzeichnungen eines Michel Wolgemut nachzuschneiden, mag Moronobu leicht ein oder zwei Jahrzehnte gebraucht haben, bis er nach 1680 einen schwungvollen Pinselstrich mit dem Holzstock wiedergeben konnte. Dafür, daß dieser Stil, dessen Linien sich ohne Rücksicht auf die Form verdicken und verdünnen, damals erst aufgekommen sei, spricht vor allem, daß um diese Zeit die entsprechende Technik in der japanischen Malerei an Boden gewonnen hat, nicht zum wenigsten durch ihre geniale Verwendung in den Händen eines ziemlich jungen Künstlers: Ogata Korin.

Man kennt Korins Bedeutung und die Wirkung seiner Kunst auf allen Gebieten. Er gab sich einer spezifisch japanischen Eigenart, der Vorliebe für die reine Dekoration, völlig hin und schuf, dank seinen genialen Fähigkeiten, Unsterbliches. Linie und Farbe sind auf seinen Bildern ins Dekorative umgesetzt, die ganze Komposition ist so angelegt, daß die Fläche gewahrt und vor allem nicht leer bleibt. Rhythmische Füllung des gegebenen Raumes ist das oberste Gesetz dieser Kunst. Alle Erscheinung ist bis zur Hieroglyphe ins Dekorative umgebogen, auf Imitation scheint kein Bedacht genommen zu sein. Im Gegenteil: Korin befreit die Linie aus der Fron der Imitation; sie muß zuerst ihre dekorative Funktion im Bilde erfüllen, an zweiter Stelle dann mag sie einer Form dienen. Das Mittel: ein freier Strich, zügig bis zur Zügellosigkeit, mit Notwendigkeit also formentfremdet. Eine solche Linie bannt alles in die Fläche und auch die Farbe ist nach den gleichen Gesichtspunkten gewertet. Die reichliche Verwendung von tiefem Schwarz und Gold läßt erkennen, daß eine Bildvorstellung mit räumlicher Tendenz nicht vorhanden ist. Auf diesen Zug zur reinen Flächendekoration gründet sich der große Einfluß, den Korin auf die angewandten Künste gewonnen hat.

Es wäre verwunderlich, wenn der Holzschnitt allein nichts vom Hauche dieses Genies verspürt hätte. Für den Holzschnitt selbst hat Korin nicht gezeichnet und doch steht er hinter Kiyonobu, Kiyomasu und den Kwaigetsudos. Der großzügige, freie Stil von 1700 ist sein Werk. Die Farbgebung mit den einheitlichen Komplexen und dem reichen Lackschwarz und Gold, von Okumura Masanobu gegen 1720 in den Holzschnitt übernommen, lehnt sich an sein Kolorit an. Die ganze Bildauffassung — Wahrung und Füllung der Fläche — geht auf ihn zurück. Moronobu, der fast dreißig Jahre Jüngere, erzählt seine Geschichten deutlich und übersichtlich. Seine Linie ist bei allem Schwung sachlich und der Raum ist klar und unkompliziert wiedergegeben. Es lag ihm daran, seine Menschen in eine bestimmte, erkennbare Umgebung zu stellen. Bei allem persönlichen Temperament herrscht eine Sachlichkeit des Sehens, die gegen die Jahrhundertwende sich nicht mehr findet. Die Linie wird kalligraphisch ausdrucksvoll — im ostasiatischen Sinne — und dient um so weniger der Form, je mehr sie als dekoratives Flächenornament gewertet sein möchte. Kein Wunder, daß jetzt Gestalten beliebt werden, deren Kontur breit auslädt, keines, daß diesen Menschen der organische Zusammenhalt zu fehlen scheint. Die Sehweise hat sich geändert und damit ist auch das Schönheitsideal ein anderes geworden: die biederen Figuren Moronobus mußten den elegant bewegten Frauen und den ungestümen Helden Kiyonobus und Kiyomasus das Feld lassen. Der Einblattdruck kommt um diese Zeit auf, wahrscheinlich von Kwaigetsudo Ando eingeführt. Man möchte annehmen, daß ein rein artistisches das gegenständliche Interesse zeitweilig verdrängt habe. Das Thema des stehenden oder schreitenden Menschen wird von der Kwaigetsudo-Sippe und den von ihr beeinflußten Meistern immer wieder vorgenommen, jeder sucht die zügigen Linien neu zu ordnen. Sollte ein Mensch in einer bestimmten Umgebung, wie sie die Situation erforderte, dargestellt werden, so waren auch hierfür völlig neue Gesichtspunkte maßgebend. Sachliche Raumbildung hätte zusammen mit unsachlicher Figurenzeichnung einen schlechten Klang ergeben: der flächig-dekorative Tenor mußte gewahrt

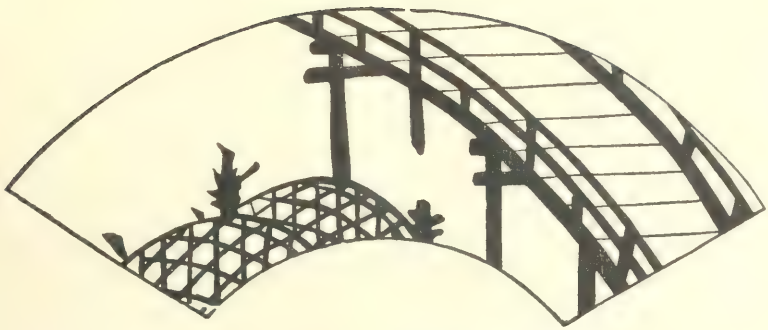
bleiben. Gerade wenn die Szene in einer Landschaft spielt, sieht man am deutlichsten, daß es nicht das Ziel ist, den organischen Zusammenhang von Vorder- und Hintergrund glaubhaft zu machen. Über die tatsächliche Ordnung der Dinge im Raume schritt man hinweg und ordnete Linien und Massen wirkungsvoll innerhalb des Bildrandes. Sich über die „Fehlerhaftigkeit" einer solchen Darstellung aufhalten, heißt am Entscheidenden vorbeisehen: daß nämlich ein solches Bild wundervoll abgewogen ist und keine leere Stelle das Auge verletzt. Eine derartige Bildauffassung geht auf Korin zurück, bei dem das Hinwegsetzen über alle Realität zugunsten höchster dekorativer Wirkung zum obersten Gesetz der künstlerischen Gestaltung erhoben ist.

Diese besondere, auf dekorative Flächenwirkung hinzielende Bildauffassung änderte sich im gleichen Tempo, als die freie Linie sich beruhigt und wieder der Form dienstbar wird. Seit der Erfindung des Zweifarbendruckes durch Okumura Masanobu um das Jahr 1743 werden energische Versuche gemacht, zu einer klareren und sachlicheren Raumdarstellung vorzustoßen. Das wilde Wogen der Linien beruhigt sich um dieselbe Zeit zu leichtem Wellenschlag und auch die Menschen geben sich auf den Drucken stiller und manierlicher. Darf man nicht annehmen, daß all diese Veränderungen auf eine gemeinsame Ursache zurückzuführen seien?

Harunobu bedeutet einen großen Schritt nach vorne. Das soll kein Qualitätsurteil sein, sondern möchte nur anzeigen, daß dieser Künstler sich ein gutes Stück weiter vom ursprünglichen Ausgangspunkt entfernt hat. Die Linie wird zart und gleichmäßig und mit dem langen, sicheren Umriß Koryusais ist der Weg zum edlen Kontur Kiyonagas schon beschritten. Die Versuche Harunobus, Vorder- und Hintergrund einer Landschaft glaublich abzusetzen, sollen nicht vergessen werden. Bei der Wiedergabe eines Innenraumes gelingt es ihm am ehesten, den Dingen ihren Platz anzuweisen.

Harunobu und Koryusai sind, mit vielen anderen Malern, Meister des Überganges. Wenn sie trotzdem noch zu den Primitiven gerechnet werden,

geschieht das auf Grund formaler Erwägungen. Ihre Bildauffassung ist noch nicht die der klassischen Periode. Vom Bild wird noch nicht gefordert, daß es eine höhere Einheit sein und auf die Randlinien Rücksicht nehmen müsse. Von Tektonik ist noch nichts zu spüren. Die Raumdarstellung hat nicht die Klarheit der folgenden Zeit. Und die Figuren endlich stehen mit ihrem Mangel an Gelenk und innerer Struktur — was wieder keinen Mangel an Qualität bedeutet — den Menschen eines Kiyomitsu oder Masanobu weit näher als den organisch empfundenen Gestalten eines Shunsho oder Kiyonaga.



II

Die Klassiker

Es ist ein seltsames Erlebnis für den, der von den Primitiven herkommt und plötzlich sich der klassischen Umwelt eines Shunsho oder Kiyonaga gegenüber sieht. Alles ist anders geworden. Die Grenzen des Stofflichen sind weiter gezogen: Tier und Pflanze, an denen man früher gerne vorbeigesehen hat, finden stärkere Beachtung und sogar Ansätze zum Landschaftsbild sind zu vermerken. Der Mensch aber, immer noch im Zentrum der allgemeinen Aufmerksamkeit, ist nicht allein äußerlich größer geworden; jetzt scheint er erst wahrhaft frei in seiner Welt zu schalten. Was er tut, tut er schlicht und ganz, Ziererei und graziöse Pose sind in ihm fremd.

Eine Einschränkung muß aber gleich gemacht werden. Man erwarte nun ja nicht, einer Unmenge von Bildern des bürgerlichen Lebens, des arbeitenden Volkes oder edlen Heldentums zu begegnen. Gewiß gibt es solche Darstellungen auch, aber sie sind verhältnismäßig selten und die Ausnahme. Im großen ganzen ist es noch immer der gleiche Menschenschlag, der die Maler und das Publikum beschäftigt: Kurtisanen, Schauspieler und leichtes Volk, das in dieser Gesellschaft seine freie Zeit verbringt. Man hüte sich, aus dem edlen und einfachen Stil allzu schnell

und geistreich auf eine tiefe Umlagerung der geistigen Kräfte im ganzen Volke zu schließen; besser wäre es zu sagen, daß einfach der Künstler eine andere Stellung zum Objekt eingenommen habe.

Das Schönheitsideal wandelt sich wieder von den kindlichen Mädchen Harunobus über die kleinen und eleganten Frauen Koryusais zu den kräftig untersetzten Figuren Shunshos und Kiyonagas um 1775. Die schlanken Figuren Kiyonagas sind dann die spätere Veredelung des Typs; Utamaro, Yeishi, Nagayoshi und Toyokuni I folgten ihm.

Die Gestalten sind von vornehmer Gelassenheit und edler Würde. Man ist weder ausgelassen wild noch blasiert; diese Menschen blicken ruhig und ihrer selbst sicher umher und nichts scheint sie aus ihrem Gleichmut bringen zu können. Selbst bei den intimsten Szenen verrät nichts physische oder psychische Erregung.

Das Gesunde steht wieder hoch im Werte. Der Künstler sucht die Kraft im Menschen und achtet auf ihre Äußerungen. Die Ringer, wahre Riesen und nackt bis auf einen Lendenschurz, werden von Shunsho zum ersten Male als Bildmotiv verwendet. Dieser Meister reformiert auch das Schauspielerbildnis, für das Torii IV Kiyonaga wenig mehr übrig gehabt hat. Shunsho reißt die preziöse und langweilige Pose eines Kiyomitsu zu echter, verhaltener Kraft zusammen. Er und seine Schüler brauchen keine vom Sturm gepeitschten Gewänder mehr, um Stärke und Mut glaubhaft zu machen. Der seelische Ausdruck im Schauspielerporträt kommt auf, je nach dem Gefühl wechselt die Physiognomie. Mit kargen Strichen ist eine Welt stärkster innerer Empfindungen festgehalten. Zu unerreichter Höhe erhob sich gerade auf dem Gebiet Sharaku, düster, schwer, ein Genie, das seiner Zeit die Maske vom Gesicht riß und dafür ins Elend gestoßen wurde.

Gewisse Motive, wie das des würdevoll aufgerichteten Sitzens am Boden, sind sehr beliebt, das des Schreitens aber erfährt in den neunziger Jahren seine schönste Formulierung. Getragen und fürstlich geht alles einher. Man denkt eher an eine Prinzessin, wenn man sieht, wie eine Kurtisane sich leicht auf die Hand der Dienerin stützt. Die Wäscherin am Bach

und die Fischerin am Meer scheinen aus königlichem Geblüt zu sein. Nichts Ordinäres findet sich, nichts Lautes und Aufdringliches; die Haltung muß vor allem gewahrt bleiben, und wollte man etwa Überraschung sich anmerken lassen, so wäre das als Mangel an Takt und Bildung gedeutet worden.

Die stoffliche Bereicherung und der Wandel von zerbrechlicher Grazie zu ernster Würde ist jedoch nicht das Wesentliche. Das alles wäre nicht möglich gewesen ohne eine prinzipielle Änderung des Sehens. Mensch, Tier, Pflanze, jeder Gegenstand hat nun seinen Platz im Raume, es ist Luft um die Dinge, die Scheu vor Überschneidungen verschwindet. Eine Landschaft schichtet sich klar in die Tiefe. Man braucht dabei nicht an das kurze Gastspiel zu denken, das europäische Linearperspektive im japanischen Holzschnitt gegeben hat. Man versteht es, den Raum auch ohne dies fremde Hilfsmittel darzustellen. Das Entscheidende ist, daß man Tiefenerstreckung in deutlich abgesetzten Gründen wiedergibt und der Akzent auf den meist belebten Vordergrund gelegt ist.

Das primitive Ungefähr, als ein besonderer Reiz von den früheren Meistern empfunden, kann vor der neuen Forderung der absoluten Klarheit nicht mehr bestehen. Man verlangt, daß der Holzschnitt bis zum letzten Winkel übersichtlich und deutlich bleibe. Hand in Hand damit geht das neue Gefühl für Tektonik: die Hauptlinien müssen auf den Rand Bezug nehmen und besonders wird die Vertikale betont. Ein Bild muß streng aufgebaut sein und die neue Übung, in Triptychen zu komponieren, stellt an den Künstler die größten Anforderungen, da jedes Blatt für sich eine geschlossene Einheit darzustellen hat und von der Gesamtwirkung der drei Teilstücke das nämliche verlangt wird. Ein Hinweis für die Montierung: klassische Triptychen, besonders solche ohne landschaftlichen Hintergrund, gewinnen ungemein, wenn man die einzelnen Blätter durch schmale Streifen voneinander scheidet.

Das Gefühl der Tektonik beschränkt sich nicht nur auf das Bild als Ganzes. Jedes Ding, Tier und Pflanze wird auf Kompaktheit und Struktur hin untersucht; beim Menschen natürlich fällt die Wandlung am meisten

auf. Jetzt scheint er erst ein Skelett zu haben, er steht mit vollem Gewicht auf dem Boden, die Gelenke sind betont, der Hals wächst organisch aus den Schultern heraus und trägt den Kopf leicht und ungezwungen. Augen, Nase und Mund „schwimmen" nicht mehr, sie sind streng und bestimmt eingezeichnet.

Die „schöne" Linie der klassischen Meister kommt folgerichtig von dem beruhigten Kontur Harunobus und Koryusais her. Wie bewegt aber ist der Strich der beiden Meister noch gegen den Umriß eines Utamaro! Im Hinblick auf das entsprechende Kapitel im zweiten Abschnitt dieses Buches kann eine Analyse der klassischen Linie erlassen werden. Nur so viel sei gesagt, daß der Kontur der Form nun vollkommen untergeordnet ist. Dem reibungslosen, harmonischen Zusammengehen der einzelnen Linien ist die größte Aufmerksamkeit geschenkt, ein weiches Wogen ist überall zu spüren. Der Strich hat einen edlen Gang, er will dem Auge schmeicheln, die Form, die er umschließt, möchte als schöne Form empfunden werden. Linie und Farbe sind aufeinander abgestimmt, keine überragt die andere an Bedeutung; auch die Harmonie dieser Bildelemente ist von einem scharf wägenden Kunstverstand gefordert.

Es konnte nicht ausbleiben, daß eine Kunst, der die „Form" so viel bedeutete, nur zu leicht und schnell in Manierismus ausarten würde. Gegen die Mitte der neunziger Jahre setzt die Bewegung schon ein, um 1800 ist der Höhepunkt erreicht. Für die Frauendarstellung gibt Utamaro den Ton an; Nagayoshi, Yeishi, Toyokuni, Toyohiro eifern ihm nach: die Gestalten werden von einer lasterhaften Schlankheit, auf den unnatürlich schmalen Köpfen türmen sich kunstvolle Frisuren. Sharaku, dessen ureigene Domäne das Schauspielerporträt war, fand in Toyokuni seinen Nachfolger, der übernahm, was ihm gut schien: das Genie seines Vorbildes freilich blieb ihm unerreichbar. Das bewahrte ihn dafür vor dem traurigen Schicksal Sharakus. Dessen Form erstarrte in Toyokunis Händen bald zur Formel; die Kraft, sie mit neuem Inhalt zu füllen, war ihm im Verlauf seines langen Lebens schon bald abhanden gekommen.

III

Die Späten

MAN möchte das krampfhafte Suchen nach Neuem, das um die Mitte der neunziger Jahre einsetzt und zu einer raffinierten Vervollkommnung der Drucktechnik führt, schon als ein Anzeichen beginnender Erkaltung der schöpferischen Phantasie werten. Der lineare Stil hatte durch Utamaro wohl seine höchste Ausbildung erfahren; die Fähigkeit aber, den Weg in die Zukunft zu weisen, besaß weder Utamaro, noch Yeishi oder gar Toyokuni. Ein einziger nur hatte sie, der Pionier der kommenden Generation, viel bewundert, und mehr noch angefeindet: Katsushika Hokusai.

Der Wechsel in der Beurteilung Hokusais beleuchtet das Verhältnis der europäischen Kunstgeschichtsschreibung zum japanischen Holzschnitt scharf. Ich verstehe darunter sowohl die spießerhaft-gutmütige Schätzung wie auch jene Ablehnung der anderen, denen Hokusai nicht vornehm

und edel genug ist, und denen vor allem die Wahl seiner Motive nicht zusagt, Dinge, um deretwillen der Maler wieder vom gutherzigen Laien geachtet wird. Die Ablehnung ist das Wichtige; denn sie geht von den Gebildeten aus, denen der Begriff „Klassik" gleichbedeutend ist mit dem „höchster Qualität" und denen alles andere minderwertig erscheint, aber eben auch ewig unverständlich bleibt. Es ist ja ganz natürlich, daß eine ausgesprochen humanistische Einstellung, der die italienische Renaissance am meisten behagt, an den linearen Schöpfungen der klassischen Meister Gefallen findet: sie spürt durch alle Fremdartigkeit in der verwandten Form den verwandten Geist. Aber es ist einfach unzulässig, Hokusais Stil ohne weiteres mit dem Utamaros zu vergleichen und den Jüngeren dann mit vagen Qualitätsurteilen wie „Mangel an Stil, an Idealismus" und ähnlichem abzutun: das heißt verkennen, daß Hokusai, dem Führer einer neuen Generation, das alte Ausdrucksschema nicht mehr zur Verfügung stehen konnte, wenn er sich nicht selbst zur Sterilität verdammen wollte. Die Weiterbildung des Stils konnte gar nicht aufgehalten werden. Aber von Hokusai Idealismus und „edlen Stil" fordern, heißt von Ostade oder Brouwer verlangen, Parmigianino zu sein.

Die Entwicklung des Neuen ist im wesentlichen gleichbedeutend mit der Entwicklung Hokusais. Der Maler wurzelt im Alten, er war ein Schüler Shunshos. Erst nach und nach, zögernd manchmal und dann wieder schneller, entwuchs seine Kunst den klassischen Ausdrucksformen und schuf sich ein neues dekoratives Schema, in dem die Welt nun aufgefangen wurde. Wäre Hokusai nicht gewesen, so hätte sich die Zeit eines anderen bedient, um die neue Form zu realisieren. Denn dies muß festgehalten werden: die Wandlung des linearen klassischen Stils eines Shunsho in den malerischen eines Hokusai erfolgte nach natürlichen Gesetzen des Sehens, denen jede lebendige Kunst unterworfen ist.

Die Linie wird locker, brüchig, setzt manchmal aus und ist nicht mehr die ruhige Blickbahn der klassischen Zeit. Der etwas eintönige Kontur der vorangehenden Epoche ist verschwunden; die neue Linie verläuft nie gleichmäßig, sie wandelt sich beständig unter dem Auge, schwillt an und

3. Nishikawa Sukenobu

Münchener Privatsammlung

ab und scheint dadurch ungemein lebendig. Die Erscheinung ist auch nicht mehr auf Silhouette hin gesehen, der Ton ist meist auf die Binnenlinien gelegt.

Nichts ist selbstverständlicher, als daß die Kunst sich nun neuen Problemen zuwendet und den alten Vorwürfen neue Reize abgewinnt. Der Mensch wird besonders gerne in Situationen gezeigt, wo er sich zu rühren hat: im Kampf und bei der Arbeit. Bewegung ist alles, ein otium cum dignitate scheint es gar nicht mehr zu geben. Die malerische und geschmeidige Linie eröffnet dem Künstler ein neues Feld: alte Leute, denen das Leben die Gesichter zerknittert hat, tauchen auf und auch die psychische Bewegung scheint jetzt erst in weiterem Umfang beachtet worden zu sein. „Einem Menschen, der sich zu sprechen anschickt", gilt Hokusais Interesse ebenso wie „einem Vogel, der im nächsten Augenblick auffliegen möchte". Hätte Schadenfreude über einen gelungenen Streich beim Brettspiel und verdutztes Erstaunen des Hereingelegten besser dargestellt werden können? Früher ging man an solchen Szenen achtlos vorüber. Wahnsinn, Überraschung, Pfiffigkeit, kurz jede seelische Einstellung spiegelt sich in den Gesichtern wider, und die Kurtisane ist jetzt nicht immer mehr die edle Fürstin; eine tüchtige Dosis Gemeinheit und Gier kommt zuweilen in ihre Züge und rückt ins Licht, was die Früheren zartfühlend verschwiegen.

Mit der Möglichkeit, die Bewegtheit des mannigfaltigen Lebens festzuhalten, tritt der Maler auch der Tierwelt mit anderen Augen gegenüber. Die fast wissenschaftlich exakte Darstellung der klassischen Meister wird als reizlos empfunden; das Wippen des Vogels auf einem elastischen Zweig, die plötzliche Wendung im pfeilschnellen Flug erscheint als Bildvorwurf nun möglich. Überall sucht man den Reiz des Labilen, sich beständig Verändernden.

Auch die enorme Bereicherung der Palette eröffnet neue Gebiete. Durch Auswischen und kräftigen Auftrag wird die Farbe immer wieder nuanciert, den Valeurs ist alle Aufmerksamkeit geschenkt. Die beiden Wege, eine Farbe zu höchster Intensität zu steigern, sind bekannt: durch

die Abstufung vom kalten zum warmen Ton oder durch die verständige Verwendung der Komplementärfarbe; ein Rot wird von Rosa umgeben oder von Grün emporgetrieben, ein Violett macht das Gelb leuchten und Blau faßt das Orange ein. Die Farbe trägt mehr und mehr den Bildeindruck.

Es ist vor allem die Landschaft, der die Verfeinerung der farbigen Ausdrucksmittel zugute kommt. Die Unendlichkeit des Raumes wird jetzt erst gewürdigt, die Landschaft wird ihrer selbst wegen dargestellt und ist nicht mehr Staffage oder topographische Aufnahme einer bestimmten Örtlichkeit. Hokusai, Hiroshige und Kuniyoshi schaffen „Stimmungsbilder". Gewiß, auch Utamaro hat sich gelegentlich an solchen versucht; doch verläßt er dann den Boden des Ukiyoye-Holzschnitts und greift zur chinesischen Reproduktionstechnik. Die Mondlandschaft aus dem „Yehon kyo-getsu-bo, 1789" und seine Winterlandschaften erinnern stark an Kano Tanyu und die Nachschnitte der chinesisch beeinflußten Schule eines Morikuni oder Shunboku. Diese paar Blätter Utamaros fallen vollständig aus dem Rahmen des japanischen Farbholzschnittes und haben mit zeitgenössischer Ukiyoye-Landschaftsdarstellung bis auf gewisse kompositionelle Eigenarten wenig zu tun.

Lockerung der Linie, einheitliche Tiefenbewegung, Nuancierung und Betonung der Farbe und Unterordnung des ganzen Bildes unter ein führendes landschaftliches Motiv — das sind die wichtigsten Elemente des neuen Landschaftsbildes. Hokusai und Hiroshige, denen eine Komposition, die nach allen Seiten auf den Rahmen Bezug nimmt, unleidlich geworden ist, tun alles, um den Eindruck des Zufälligen zu erwecken: abrupte Überschneidungen sind nicht selten und wo einmal die diagonale Tiefenbewegung nicht verwendet ist, muß die Farbe das ihrige tun, um den Blick in die unermeßliche Weite zu leiten. Die dunklere Färbung des oberen Bildrandes suggeriert die majestätische Wölbung des Firmaments und ein feiner Dunst über fernen Hügeln verkündet die Unendlichkeit des Raumes.

Mit der differenzierten Palette konnten auch die Maler die Schrecken der Nacht, Dämonen und Geister der Ermordeten wirkungsvoll gestalten.

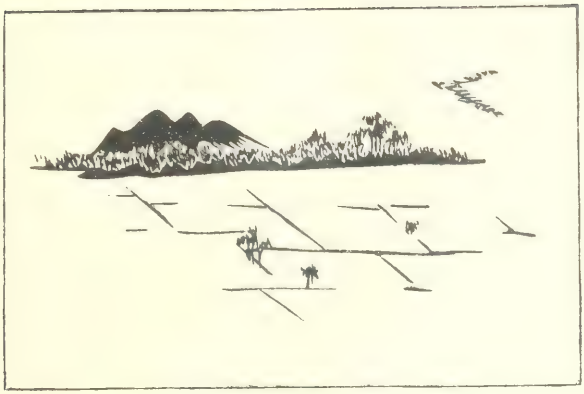
Durch raffiniert düstere Farbenzusammenstellung wissen sie das Grausige solcher Gespenster eindrücklich zu machen und einem abergläubischen Publikum Entsetzensschauer über den Rücken zu jagen: die grünliche Verwesung auf den Gesichtern, die blutrünstigen Wunden, die im Fleische klaffen, die schmerzverzerrten Züge und die toten Augen wird man nicht müde, darzustellen. Ein entsetzlich grinsendes Gespenst sieht über einen Vorhang und erschreckt die Menschen auf den Tod. Nicht immer behauptet der Dämon das Feld: der Held besiegt in fürchterlichem Kampfe das Fuchsgespenst, das sich ihm in der Maske eines schönen Mädchens genaht hat. Auch zarte Töne werden angeschlagen: im Augenblick, wo der treue Diener ihn an seinem Mörder rächt, erscheint der Geist des Getöteten im Mondenschein seiner wahnsinnigen Mutter.

Hokusai war auch auf diesem Gebiete der Bahnbrecher, Kunisada und seine Mitschüler, der geniale Kuniyoshi allen voran, ahmten ihm nach. Aber allzu reiche Produktion verwischt nur zu oft den günstigen Eindruck, den ihre guten Werke hinterlassen.

Über die weitere Entwicklung bleibt wenig mehr zu sagen. Das Ende war kläglich. Die Menge unbegabter Leute, die sich der Schule Kunisadas anschlossen, hat jene miserablen Machwerke auf dem Gewissen, deren Roheit jeden künstlerisch empfindenden Menschen zurückstoßen muß. Was fehlte, war mit einem Wort das schöpferische Genie, auf das die japanische Kunst heute noch zu warten scheint.

II. Abschnitt

SYSTEMATIK



AUS der Buchillustration heraus hat sich der japanische Holzschnitt entwickelt; mit der Zeit erst entsteht die freiere Kunst der Einzelblattdrucke. Allmählich wächst der Holzschnitt in die Rolle hinein, die zu spielen er berufen war. Er wurde zur „nationalen japanischen Malerei", wie Kurth es richtig nennt. Aber eben nur zur nationalen Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts.

Hishikawa Kichibei Fujiwara Moronobu (1638—1714) wird allgemein als der Begründer des volkstümlichen Holzschnittes angesehen. Wir glaubten mehrfach auf die Tatsache hinweisen zu müssen, daß der Holzschnitt erst zu solcher Bedeutung gelangte, als der Stil der Malerei sich wieder dem Linearismus zuneigte. Ein malerisches Zeitalter will mit dieser Kunst, die immer den handschriftlichen Charakter zugunsten eines allgemeinen Stilprinzips zurückdämmt, nicht viel zu tun haben. Ein Gemälde Moronobus zeigt ein wenig anderes Gepräge als einer seiner Holzschnitte. Und verwunderlich ist nur, daß nicht auch ein so kraftvoller Künstler wie Itcho Hanabusa (1652—1724), dessen Stil mit seiner kräftigen Klarheit dazu wie geschaffen scheint, sich dem Holzschnitt zugewendet hat. Dies nun mag vor allem festgehalten sein, daß der

Aufschwung des Holzschnittes in Japan — wie übrigens auch im Abendlande — an eine Periode linearen Stils geknüpft scheint.

Linear sein heißt in Europa die Erscheinung nach ihrem tastbaren Charakter darstellen. Die Plastizität des Objektes ist in Ostasien unbekannt, damit der Formschatten, darüber hinaus der Schlagschatten und alle Zufälligkeiten, die aus dem Licht resultieren. Die Linie allein mit der Farbe trägt die Erscheinung. Das Fehlen der Modellierung und des Schattens unterscheidet die ganze Kunst des Ostens von der Europas. Alles, was über das Fehlen oder die Fehlerhaftigkeit der Perspektive gesagt worden ist, beruht auf falscher Anschauung. Zentralperspektive ist nicht das Letzte und Höchste, womit man Raum darstellen kann; die atmosphärische Perspektive war den Chinesen schon viel früher bekannt als uns Abendländern. Was das ungewohnte Auge oft seltsam anmutet, ist eine überaus klare und logische Deutlichmachung eines Raumausschnittes, die verlassen wird, wenn sich der Stil aus einem linearen in einen malerischen wandelt. Gemeinsam ist beiden Darstellungsarten aber die Niedersicht von einem ziemlich erhöht gedachten Standpunkt aus.

Der Holzschnitt steht von Anfang an unter einem bestimmten Stilwollen und behält, wie das in seinem Charakter liegt, immer ein gewisses Maß von Linearität bei. Aber gerade innerhalb dieser selbstgezogenen Grenzen wechselt die Art der Darstellung. So ist es etwas Grundverschiedenes, wenn man einen Holzschnitt Moronobus und einen Hokusais betrachtet. Mit dem Hinweis auf „fortgeschrittenere“ Darstellungsmittel kommt man da nicht aus. Eine Aktzeichnung Sukenobus (Abb. 2) unterscheidet sich prinzipiell von einer Shunshos, Utamaros oder Toyokunis (T. XXXII), graduell aber nur von einer Harunobus (Abb. 5) oder der eines seiner Schüler, wie Masunobus II. Diese Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Es sind keine Qualitätsunterschiede, die hier angemerkt werden. Ein Gemeinsames umschließt den Meister wie den Schüler und den Mitläufer; und wenn die Wandlung eintritt, ist die Veränderung ebenso durchgreifend.

1. Nishikawa Sukenobu

Münchener Privatsammlung

Allem Anschein nach verläuft die Entwicklung in drei Phasen, in den einzelnen Elementen so:

Linie. Der volle, kräftige Kontur, vielfach umspringend, entwickelt sich zum reinen, gleichmäßigen, gehaltenen Umriß. Dies ist der „klassische" Stil. Die Wandlung gilt von der Außen- wie von der Binnenlinie. Im weiteren Verlauf wirkt die Linie immer weniger als Trägerin der Erscheinung, sie wird brüchig und kann sogar verschwinden. Dies ist die letzte Periode.

Farbe. In der ersten Periode ist die Farbe, wenn überhaupt vorhanden, in sparsamen Flecken oder in kräftigen Komplexen aufgetragen (dabei bleibt es belanglos, ob die Farbe mit der Hand oder mit einer Holzplatte aufgesetzt worden ist). Der Eindruck, der erzielt und sicher auch angestrebt worden ist, ist ein rein dekorativer. In der zweiten Periode bleiben die Komplexe wohl noch bestehen, doch sind sie nicht mehr grell und schreiend, sondern binden sich zu einer schönen Harmonie. Die Farbe trägt jetzt mit der Linie zu gleichen Teilen das Bild. In der Weiterentwicklung liegt nun der Akzent immer mehr auf der Farbe und vor allem auf dem Ton. Es kann vorkommen, daß die Linie zugunsten einer allgemeinen tonigen Haltung zurücktritt.

Raum. Am Anfang ist der Charakter rein dekorativ-flächig. Bald aber wird der Versuch unternommen, durch Angabe der Örtlichkeit eine Raumillusion zu erzeugen. Erst die klassische Periode aber beherrscht die Raumdarstellung vollkommen. Immer aber liegt dann der Schwerpunkt des Bildes im Vordergrund, das Auge braucht nicht in die Tiefe zu wandern, die sich klar und deutlich ins Bild hineinschiebt. In der letzten Phase wird Tiefenwirkung mit allen Mitteln angestrebt. Der Schwerpunkt des Bildes liegt jetzt in der Ferne; der Blick gleitet hemmungslos in die Tiefe, er wird nicht in einzelnen Etappen aufgehalten.

Tektonik. Das Entstehen der Tektonik hängt aufs engste mit dem Werden der Raumdarstellung zusammen. Die erste Periode kennt nur das frei-rhythmische Abwägen der Massen. Allmählich schließt sich das zu einer Bildform, in der besonders die Vertikale betont ist. Das Ganze

gewinnt Festigkeit und System. Im weiteren Verlauf wird nicht mehr der Akzent auf dies fest Gefügte gelegt, man ist stärker darauf bedacht, den Eindruck des zufälligen Bildausschnittes zu geben. An der einzelnen Figur läßt sich eine ähnliche Entwicklung verfolgen. Im klassischen Stil bekommt eine Gestalt Gefüge und Kraft, die Gelenke werden da erst so gezeichnet, daß man ihre Funktion versteht und an sie glaubt. Die letzte Periode liebt das allzu Bestimmte nicht: die große, durchgehende Bewegung interessiert nunmehr. Man beherrscht das Einzelne und sucht das Ganze.

Einheit. Die erste Periode schätzt das Vielerlei. Das Auge wandert ruhelos hin und her, um den zerrissenen Eindruck zu sammeln. Mit der fortschreitenden Entwicklung tritt Beruhigung ein, es entsteht die klassische vielheitliche Einheit, wo sich die einzelnen Elemente zu einem Bildganzen koordinieren. Dies gewonnen, schreitet die Entwicklung weiter zur Subordination des Teiles unter das Ganze.

Klarheit. Die erste Periode ist unklar, es ist aber die Unklarheit einer unklaren Anschauung. Die klassische Zeit ist in hohem Maße klar. Sie besitzt die absolute Klarheit, die keine Frage offen läßt. Wenn die letzte Periode wieder den Reiz des Unklaren sucht, so tut sie das nur um alles unter einen großen Gesamteindruck zu bringen.

Linie

Es könnte nun jede der drei Perioden für sich durchgenommen und behandelt werden, vielleicht an je einer Aktdarstellung, einem Frauenbildnis, einem Schauspielerporträt, einer Landschaft das Eigentümliche der betreffenden Stilphase aufgezeigt werden. Diese Art hätte viel für sich; aufschlußreicher und ergiebiger jedoch scheint uns die zu sein, die je ein Stück der ersten mit einem der zweiten, ein anderes der zweiten mit einem der dritten Periode vergleicht; es kann dann immer noch ein Blatt eines frühen Meisters mit dem eines späten zusammengehalten werden. Auf diese Weise hoffen wir am besten, die eben angedeutete Entwicklung nachprüfen zu können.

Die beiden Frauen auf dem erotischen Blatt Moronobus (T. II) und die Wäscherinnen am Bache von Utamaro (T. XXIV). Was bei Moronobu sofort auffällt, ist der rundliche Charakter der Linie und die Verve, mit der sie gezogen ist. Blickt man näher hin, so sieht man, daß die Linie ganz ungleichmäßig ist, an den Rundungen sich verdickt, wie eben da der Pinsel breiter angibt, gegen das Ende zu spitz verläuft. Wie das großgemusterte Gewand der Dienerin gezeichnet ist, ist besonders aufschlußgebend: lauter einzelne Bogen, die sich zusammenfügen. Manchmal setzt der Umriß ganz aus, wie dort, wo der Saum sich um den Fuß schlingt, manchmal sind zwei entgegen laufende

Linienbahnen mit einem Pinselzug hingesetzt und lassen dann am Winkel starke Verdickungen sehen, die mit der Form nichts zu tun haben. Die Haare sind als eine zusammenhängende schwarze Masse gegeben, leicht gegliedert nur durch einige ausgesparte Linien; auf der Stirne sitzen sie mit der ganzen Schwere ihrer Masse auf. Äußerst unruhiger Kontur. Auf die besondere Linie Moronobus einzugehen, sie auf ihren Ausdruck und Gehalt hin zu prüfen, müssen wir uns hier versagen. Im ganzen genommen finden sich die Elemente getragen von einem außerordentlich starken dekorativen Gefühl. Wohl sind die Linien die Träger der Erscheinung, aber die unbedingte Kraft, die das Auge gleichmäßig mit sich führt, haben sie nicht.

Bei Utamaro ist das ganz anders. Gleichmäßige, langgezogene Linien umgeben bei ihm die Formen. Man fühlt, mit welcher Freude an der schönen Linie der Schenkel der kauernden Frau gezeichnet ist, wie beim Außen- und beim Innenkontur keine unruhigen Zusammenstöße erfolgen. Das Lineament ist äußerst beruhigt und klar; der Blick gleitet hemmungslos darüber. Diesen Bahnen kann das Auge um so leichter und williger nachgehen, als keine Linie unvorbereitet, jede vielfältig begleitet ist und eine sanft und weich aus der andern entspringt. Daß der Haaransatz nun anders gegeben wird, ist selbstverständlich. Das hat mit der veränderten Frisur nichts zu tun (obwohl die Wandlung des Geschmacks in solchen Dingen natürlich auch hieher gehört): auch Sukenobu (Abb. 2.) zeichnet schon den Haaransatz so, aber es ist nur ein leichtes Stricheln; die Masse des Haares bleibt ein schwarzer Fleck, um den sich eine Franse von kleinen Strichen legt. Bei Utamaro aber ist das ganze Phänomen mit der Linie aufgefangen. Durch ihre Einfachheit und ihr Gleichmaß wird sie die sichere und unbeirrbare Lenkerin des Auges.

Man mag nun einwerfen, daß Moronobu ein sehr temperamentvoller Maler gewesen sei, kräftig, vollblütig, und Utamaro ein zarter, feiner Künstler. Das soll zugegeben sein, obwohl, so ausgedrückt, damit ein falsches Licht auf beide Meister fällt. Um zu sehen, daß es sich hier

um durchgehende Unterschiede zweier Stilphasen handelt, erinnere man sich nur eines Holzschnittes eines so feinen Künstlers, wie Kwaigetsudo Doshins oder Kwaigetsudo Dohans (Norishiges). Gegenüber Moronobu sind die Mitglieder der Kwaigetsudo-Sippe eminent gehalten, edel und vornehm, aber ihre Linie zeigt sich doch gleich als die der Primitiven, sobald man ein Blatt irgendeines Malers der klassischen Zeit daneben hält.

Vergleichen wir nun ein Blatt der zweiten Periode mit einem Holzschnitt des letzten Stils: ein Mann beim Brettspiel, der eine von Shuncho (T. XIX), der andere von Oishi Matora (S. 51). Beide Male ist es kein Einzelblattdruck, sondern eine Buchillustration, mit der wir es zu tun haben. Es besteht also eine weitgehende äußere Übereinstimmung. Und doch sind beide Bilder grundverschieden. Bei Shuncho ist alles fest, klar in der Linie und wenn auch nicht auf den edlen Umriß Utamaros, doch auf Kontur hin gesehen. Eine fest in sich ruhende Gestalt sitzt auf dem Boden, das ist der Eindruck.

Bei Matora kann von einem klaren Umriß gar keine Rede sein. Die Linie ist frei und brüchig, setzt oft an, umschreibt die Form nicht in einheitlichem Schwung; auf dem Umriß liegt kein Ton mehr, alles Leben hat sich ins Innere zurückgezogen. Der Kontur schließt die Form nicht mehr nach außen ab, von allen Seiten strömt Leben hinein. Die Linie ist nicht mehr Führerin des Auges, sie treibt den Blick von einem Strich zum andern und lenkt ihn zu einem großen Gesamteindruck.

Zum Schluß werfe man einen Blick in irgendeines der Mangwa-Bändchen Hokusais, um die Weite der Entwicklung zu ermessen. Gegen den malerischen Stil der letzten Periode gehalten, schließen sich die beiden vorhergehenden zu einer größeren Gemeinschaft zusammen; die klassische Zeit nur hat der Linie ausschlaggebende Bedeutung gegeben durch Gleichmaß und Einfachheit. Im ganzen aber grenzt sich der lineare Stil der beiden ersten Epochen streng ab vom malerischen der letzten. Dies ist nun nicht so zu verstehen, als ob sich nicht Übergänge und Vermischung der Stile finden könnten. Kleinere Künstler von zweitem Rang werden immer länger am Alten festhalten; man muß aber

nicht darauf achten, ob das Alte auch noch sich findet, sondern das Neue suchen und den Blick auf die heften, die in der ersten Reihe kämpfen. Wenn man nun in unserm Falle einwürfe, die Schnitte Hokusais seien Skizzen oder Improvisationen, kann man erwidern, daß sich zwar bei Hokusai eine durchgehende Entwertung der Linie feststellen und daß die häufige Verwendung blauer und grauer Konture schon auf eine tiefe Wandlung der Auffassung schließen läßt, daß man aber allein schon aus der Tatsache, daß die Veröffentlichung derartiger leicht hingeschriebener Blätter in dem Maße möglich geworden ist, einen Schluß auf eine Umwälzung der Auffassung ziehen darf. Diese Publikationen setzen einen Geschmack voraus, der Gefallen an ihrem handschriftlichen Charakter fand, und dieser neue Geschmack hat seinen Grund in der natürlichen Entwicklung, die die Dinge nehmen mußten. Hokusais Stil ist nicht Verfall, sondern die logische Weiterbildung des alten Holzschnittstils. Man muß sich hüten, von Dekadenz zu sprechen, wo eine Umbildung der gesamten Anschauung stattgefunden hat. Hokusai und Hiroshige fanden andere Dinge liebens- und beachtenswert als die vorhergehende Generation. Mit ihren Landschaften knüpfen sie an alte ostasiatische Tradition an; und es sind tiefere Zusammenhänge, wenn solch grandioses Empfinden für die Unendlichkeit des Raumes erst mit der Ausbildung des Malerischen möglich wird.

Farbe

WEM eine Anzahl Holzschnitte durch die Hände gegangen ist, der weiß, daß an das „primitive" Lineament eine mehr oder minder lockere farbige Haltung geknüpft ist, daß bei einem Blatt der klassischen Periode die Farbe wunderbar zusammenstimmt mit der edlen Führung der Linie und daß in der letzten Phase die Farbe mehr oder minder zur Trägerin der Bilderscheinung wird.

Zum Vergleich ein frühes Blatt, das ein Mädchen darstellt (T. I). Die Zuweisung in die Nähe Chinchos dürfte wohl zu Recht bestehen. Doch spielt sie hier gar keine Rolle. Unbestreitbar gehört das Blatt seinem ganzen Charakter nach in die erste Stilperiode. Rot und Gelbbraun sind die Farben. Das Entscheidende ist nun, wie sich Farbe und Linie zueinander stellen: die Farbe ist ganz unter der Botmäßigkeit der Linie. Das Schwarz der Konturen klingt überall durch; so reizvoll die koloristische Stimmung eines solchen Holzschnittes ist, darüber muß man sich klar sein, daß die Linie doch den Ausschlag gibt.

Die Gesellschaft von drei Mädchen im Freien von Yeishi (T. XX), wahrscheinlich das rechte Blatt eines Triptychons, weist uns sogar in der unzulänglichen Reproduktion ein ganz anderes Gesicht. Die wundervolle Harmonie der Farben fällt an klassischen Holzschnitten als erstes auf. Da steht nicht ein Gelb neben einem Rot; das farbige Sehen muß

sich gewandelt haben. Wie ein grünliches Violett sich in den drei Gewändern zu einem zarten Rosa hebt, das ist nicht allein auf das individuelle feine Farbempfinden Yeishis zu setzen; bei einem Utamaro, Toyokuni, Kiyonaga ist dasselbe zu beobachten. Die Farbe koordiniert sich der Linie, sie soll wohl tönen, aber auf keinen Fall den geschlossenen Eindruck stören.

Kommt man jetzt von einem Blatt des klassischen Stils her, so lassen sich auch die anscheinend so heterogenen farbigen Ausdrucksmöglichkeiten der ersten Periode auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Handkolorierte Blätter vor allem mit ihren kräftigen und vollen Farben (T. IV) scheinen den zartgetönten Holzschnitten im Zweifarbendruck ganz entgegen zu stehen. Was ihnen aber gemeinsam ist: der Blick kann nicht leicht und ruhig, ohne Hindernis die einzelnen Elemente zu einem Zusammenklang vereinen, sondern wird von einer Farbinsel zur andern getrieben. Es bleibt ein zerrissener Eindruck zurück. Durch dies andere Gesehenseinwollen unterscheidet sich auch ein leicht und fein getöntes Blatt des vorklassischen Stils von einem zart gefärbten Blatt Hokusais. Bei diesem stellt das Auge leicht und mühelos den Zusammenhang her und verbindet die Töne zu einem großen Klang.

Der Mangel an geeignetem Demonstrationsmaterial erschwert es uns ungemein, die Wandlung in dem Maße vorzuführen, wie wir es wünschten. Immerhin können die zwei folgenden Holzschnitte die Veränderung recht gut aufzeigen. Shigenobu nun ist kein Künstler, der an Qualität mit Utamaro sich messen könnte; doch ist er durch sein starkes Farbempfinden ein typischer Vertreter der neuen Generation.

Von Utamaro: die Glücksgöttin Benten lehrt den Tenno die Flöte spielen, ein Blatt aus der Serie der berühmten Liebespaare (T. XXII). Bei Utamaro ist die Farbe der Linie zugesellt; man kann den einzelnen Linienzug gut verfolgen, in diesem Gleichklang der Linie mit der Farbe liegt ja einer der Hauptreize von Utamaros Schnitten. Das Blatt ist noch ganz auf Nahsicht berechnet, man soll durch die Farbe nicht gehindert werden, den Bahnen entlang zu gehen. Wenn nun von einer weiteren

Veränderung gesprochen wird, darf man keine „malerische“ Farbe wie in Europa erwarten; das hat es in ganz Ostasien nie gegeben, es war immer eine Farbgebung in Komplexen, die geübt wurde. Innerhalb dieser Grenzen aber konnte sich die Anschauung wandeln. Shigenobu (T. XXXIII) wollte seinen Schnitt nicht auf Linie hin gesehen wissen. Er will durch den starken Klang der farbigen Massen wirken; man muß so ein Blatt aus der Ferne sehen, um die Wucht, die in ihm steckt, ganz zu erfahren. Das Gelb des Geländers steht zu dem Blau im Hintergrund, das Schwarz der Haare zu dem Rot des Kleides, das von dem stumpfen Violett und dem dunklen Grün noch mehr zum Leuchten gebracht wird, die farbigen Gewandmuster bleiben in der Nähe unwirksam, erst in einiger Entfernung schließen sie sich zu einem großen Eindruck. Wer nur etwas künstlerisch sehen kann, der fühlt dies von selbst. Man braucht aber nur bei Utamaro die Muster auf den Kleidern der Göttin und des Kaisers zum Vergleich heranzuziehen. Befriedigung empfindet das Auge bei Utamaro in der Nahsicht, bei Shigenobu in der Fernsicht. Das ist das Entscheidende: die Farbe ist zum Hauptträger des Bildganzen geworden. Die Linie ist zurückgedrängt, von der Bedeutung, die ihr die letzte Generation zugemessen hat, kann keine Rede mehr sein. Wenn man nun erfährt, daß Toyokuni I schon im Jahre 1790|91 mit Farbholzschnitten hervortrat, die, ungemein stark von Nagayoshi beeinflußt, als Konture der Fleisch- und Gewandpartien graue Linien zeigen, daß Sharaku schon 1790 den ganzen Hintergrund mit Mika belegte und Utamaro 1798 seine Brokatbilder in äußerst raffinierter Technik erscheinen ließ, Toyokuni sich dem größeren Freunde anschloß und nun seinerseits in der neuen Technik Blätter herausgab, die auf den Kontur der Gesichtslinie, der Nase, des Ohres, der Arme und des Halses ganz verzichteten, so scheint dies dem oben Gesagten sehr zuwider zu sein. Die grauen Konture aber gehen nie in einer allgemeinen Tonigkeit auf, sie behaupten sich mit allem Nachdruck; und wie der Außenkontur in dem prachtvollen Blatt aus der Serie Furyu koto go sho der Sammlung Succo durch die unwiderstehliche Schönheit seiner

Führung triumphiert, so bieten sich auch die Binnenlinien unauffällig dem Auge dar; diese schönen Blickbahnen wollen gesehen und in ihrer edlen Gehaltenheit empfunden sein. Auch das Auslassen des Konturs erfolgte nicht in der Absicht, malerisch zu wirken; die Blindpressung, die den fehlenden Umriß ersetzen soll, zieht das Auge an das Bild hinan, das Blatt ist so gut linear konzipiert wie eines mit scharfen Umrissen. All dies gilt auch für Sharaku. Seine Kraft liegt in seiner Linie; und gerade die Mikazierung ist aus rein dekorativen Erwägungen heraus erfolgt: durch sie bekommt die Grenzlinie zweier Flächen eine bisher ganz unbekannte Bedeutung und Stoßkraft. Immer muß daraufhin geprüft werden, ob die Linie oder die Farbe die Hauptlast zu tragen habe. Dies ist das Entscheidende.

Die Wandlung des Empfindens für die Farbe ist innig verbunden mit der Wandlung des Empfindens für die Linie. Mit der Entwertung des Konturs erst wurden auch jene grandiosen Landschaftsschöpfungen möglich. Auf einem Bild wie dem Fuji im Gewitter Hokusais (T. XLII) ist alles nur auf eine Farbe gestellt: eine Symphonie in Rot. In solchen Blättern hat die Linie keine Bedeutung mehr, die Valeurs der Farbe schaffen allein den wunderbaren Eindruck. Alles Gerede vom Verfall muß vor diesen Werken verstummen. Es gehört zum Größten und Bedeutendsten, was Künstler je hervorgebracht haben, daß mit diesen einfachen Mitteln Weite und Unendlichkeit so eindringlich dargestellt werden konnten. Hier gelangte der Holzschnitt, nach langer Bahn, zum selben Punkte, dem auch die Malerei in den Zeiten malerischen Stils immer wieder zustrebte: zur Landschaftsdarstellung. Wir hören: dies sei nicht mehr Holzschnitt, es sei vor allem nicht mehr materialgerecht. Eine Frage nur: ist das Material für den Künstler da, oder ist es etwa umgekehrt? Es gehört bedeutend mehr künstlerische Kraft dazu, einem spröden Material neue Ausdrucksmittel abzuringen, als materialgerecht fortzumachen. Für jeden echten Maler gibt es doch nur eines: der Welt in seinem Herzen Form und Gestalt zu verleihen. Um dies Ziel zu erreichen, zwingt er unbedenklich das Material unter seinen Willen. Auch

die Holzplatte mußte sich immer wieder beugen, wenn sich die Zeit einer linearen Periode erfüllt hatte. Und jedesmal wurden dann die gleichen Klagen erhoben über etwas, was ganz natürlich und organisch sich zu solchen Seh- und Darstellungsformen entwickeln mußte. Michael Wolgemut in Nürnberg am Ende des 15. Jahrhunderts, Jan Lievens im 17. Jahrhundert in den Niederlanden, Adolph Menzel im 19. Jahrhundert in Deutschland, Katsushika Hokusai und Ichiryusai Hiroshige, das sind die Vergewaltiger des Holzblocks, die es überall gibt, wo eine eigenwillige Persönlichkeit im Namen ihrer Generation um neuen Ausdruck ringt.

Raum

WENN man von den Primitiven herkommt und einen Holzschnitt der zweiten Periode zur Hand nimmt, so fällt vor allem gleich die Sicherheit auf, mit welcher die Meister der klassischen Zeit den Raum beherrschen. Es ist, als ob jetzt erst die Menschen Boden unter den Füßen fühlten, wirklich stünden und Luft um sich hätten. Dieses neue Gefühl für den Raum und die Fähigkeit, ihn darzustellen, eignet allen Angehörigen der zweiten Stilphase. Wieder ist das keine Frage der Qualität, sondern des geänderten Empfindens eben einer andern Generation, das gleichmäßig den Meister wie den Künstler zweiten Ranges umfaßt. Den Primitiven kann ihre andere Art der Raumdarstellung nicht zum Vorwurf gemacht werden. Sie hätten ihn um so weniger verstanden, als ihnen die Gesetze, gegen die sie verstoßen haben sollten, ganz unbekannt waren. Wie es nun einem Meister der ersten Periode unmöglich gewesen wäre, Raum in der Weise der späteren Generation anschaulich zu machen, so wenig konnte ein Maler des klassischen Holzschnittstils mit dem Schema der Primitiven Raum darstellen, es sei denn,

daß er mit Bedacht auf archaische Wirkung ausginge. Es fand eine natürlich logische Entwicklung des Sehens statt, zu der wir in Europa die Parallele haben: die Entwicklung der Raumdarstellung im 15. Jahrhundert. Ziehen wir die Graphik zum Vergleich heran: der Meister der Liebesgärten, hatte eine vollkommen andere Ansicht über den Raum und wie sich die Dinge darin zueinander stellen, als Dürer. Die Darstellung einer Szene im Freien geben die beiden grundverschieden wieder. Man wird nun nicht Dürer auf Kosten des Liebesgartenmeisters loben; es sind zwei verschiedene Stufen, und auch hier mußte sich Raumempfinden und Raumsehen erst entwickelt haben.

Auf dem Holzschnitt Sukenobus, der eine Dichterin vor dem Palast am Seeufer zeigt, wie sie abziehenden Wildgänsen nachblickt (T. III), füllt die Darstellung dieses Vorgangs das Blatt ganz aus. Der Boden steigt rapid an, kein Ausblick in die Ferne. Gegeben ist also nur ein Stück Erdboden in steiler Niedersicht. Die räumliche Anordnung von Baum, Mensch und Gebäude bleibt unserem Auge nicht ganz verständlich. Dem Künstler aber war es durchaus nicht darum zu tun, einen naturwahren Ausschnitt zu geben, er wollte den Beschauer nur an eine bestimmte Situation des betreffenden Romans — es ist das Genji monogatari — erinnern. Die eigentümlich steile Niedersicht brachte es mit sich, daß vom Baume nur die Blütenzweige zu sehen sind und der Palast sich nach oben hin ins Ungewisse verliert. Zweifellos aber sind beide auf gleicher Ebene mit der menschlichen Figur gedacht. Man braucht, um diese besondere Auffassung vom räumlichen Verhältnis der Dinge zu erklären, nur auf Gemälde der Genroku-Periode (1688—1703) zurückzugreifen, vielleicht auch noch auf die Raumdarstellung der früheren Tosameister zu verweisen. Jedoch um auch dem Kenner des europäischen Holzschnittes Genüge zu tun, erinnern wir an die Graphik des 15. Jahrhunderts, wo die Dinge sich ähnlich auf der Fläche schichten. Niedersicht ohne ausgeprägte Konzentration auf einen bestimmten Punkt ist die Raumdarstellung der Primitiven, denen seine Deutlichmachung zurücktritt hinter das Bedürfnis, zu erzählen. Der flächig-dekorative Charakter der primitiven

Holzschnitte beruht hauptsächlich darauf, daß das Interesse des Beschauers gleichmäßig sich über die ganze Bildfläche verteilt. Das erscheint uns als das Entscheidende. Dies Fehlen der Blickkonzentration auf einen bestimmten Punkt erklärt auch das Fehlen eines geschlossenen Raumeindruckes. Von einem Mangel kann hier nicht gesprochen werden, obwohl eine spätere Generation anders darüber dachte. Der Grund liegt vielmehr in der besonderen Bildauffassung dieser Zeit. Daß aber die Niedersicht ohne bestimmte Blickkonzentration sich auf die Dauer nicht für Darstellungen mit mehr oder weniger geschlossenem Bildcharakter eignen würde, das erscheint uns nicht seltsam. Es ist ein Fortschreiten auf einmal eingeschlagener Bahn nach immanenten künstlerischen Gesetzen, die im Osten wie im Westen die gleichen sind. Deutlicher gesprochen: das Makimono, die Bildform, an die sich diese besondere Art der Raumdarstellung in der Malerei hauptsächlich gebunden findet, wird mit seiner enormen Breite (bis zu zehn Metern) nie mit einem Blick umspannt, sondern — und darauf hat Curt Glaser in seinem Buche: Die Kunst Ostasiens, hingewiesen — das jeweils aufgerollte Stück wird nach Art einer Buchseite abgelesen. Der Blick umfaßt immer nur einen verhältnismäßig kleinen Ausschnitt des Makimonos und gleitet, unmerklich, von einer Szene zur nächsten; ein geschlossener Bildeindruck war nicht gewünscht und auch nie angestrebt: die Anwendung der Zentralperspektive verbot sich also von selbst. Für den erzählenden Charakter dieser Bilder konnte nur die andere als die einzig mögliche und künstlerisch höchststehende Art der Raumdarstellung in Betracht kommen. Mit „umgekehrter Perspektive“ hat dies alles nichts zu tun. Der Holzschnitt nun war, auch in der Form des Triptychons, leicht mit einem Blick zu umfassen. Was im andern Falle die einzig logische Art der Raumverdeutlichung war, mußte jetzt, wo man unter anderen Bedingungen sah, bald ein Gefühl des Unbehagens entstehen lassen. Den versprengten, haltlosen Raumeindruck, den alle primitiven Holzschnitte machen, scheint eine spätere Generation auch gefühlt zu haben. Wir hätten es nicht gewagt, nur aus unserm Gefühl heraus und aus dem

ähnlich gelagerten Fall in der europäischen Malerei die obige Vermutung zu äußern, wenn uns nicht die japanischen Holzschnittmeister recht geben würden.

Masanobu schon suchte zu einer klareren Raumanschauung zu gelangen, und die späteren Torii begleiteten ihn in seinen Bemühungen; Kiyomitsu vor allen suchte Tiefeneindruck zu erzielen, Toyoharu glaubte mit europäischer Perspektive weiter zu kommen, was natürlich zu keinem glücklichen Resultate führen konnte. Ein entscheidender Vorstoß war schon von Harunobu geführt worden, das Neue aber brachten erst Katsukawa Shunsho und Torii IV Kiyonaga. Diese beiden Meister sind die Begründer der klassischen Periode des japanischen Holzschnittes.

Die neue Generation beherrscht die Raumdarstellung vollkommen. Obwohl sie nun Tiefe leicht zum Ausdruck bringen kann, beschränkt sie sich darauf, den Akzent auf den Vordergrund zu legen. Bei Kiyonaga, Utamaro und Yeishi stehen die Menschen fest und richtig in ihrer Umgebung. In das Bild hinein schichtet sich die Landschaft, klar und übersichtlich. Was nun das Wichtige ist den Primitiven gegenüber, das ist der Gewinn des Raumes überhaupt und im Besonderen die Fähigkeit, die den Schwerpunkt des Bildes in den Vordergrund verlegt. Blick und Interesse sind, bei vollständigem Vermögen Tiefe darzustellen, in bewußter Beschränkung auf die vorderste Raumschicht konzentriert. Der Hintergrund scheidet sich deutlich vom Vordergrund. (Besonders deutlich ist die Trennung auf Blättern Kiyonagas, die Frauen in Teehäusern oder vor Tempeln zeigen.) Ein weiteres Charakteristikum klassischer Raumgebung wird ersichtlich werden beim Vergleich eines Holzschnittes dieser Periode mit einem der letzten.

Von Shunsho ein Blatt eines Ise monogatari, das die Dichterin, in den Anblick des Fuji versunken, zeigt (T. XIII), von Hiroshige eine der berühmten Brücken-Ansichten (T. XLVIII).

Auf Shunshos Bild sieht man im Vordergrund die Dichterin am Seeufer; die Wasserfläche scheidet das vordere Gelände vom Hügelland des anderen Ufers, das wieder durch Wolken vom Berge getrennt ist.

Nach oben zu ist das Bild durch den rundgezackten Wolkenstreifen abgeschlossen, dem nur dekorative Bedeutung zukommt. Shunsho zeigt sich gleich als Meister der klassischen Zeit durch die Betonung des Vordergrundes. Davon setzt sich der Mittelgrund ab, parallel zum unteren Bildrand; so verhält es sich auch mit dem Hintergrund. Diese klare Schichtung der Tiefenelemente ist bezeichnend für die Landschaftsdarstellung der zweiten Periode. Die Landschaft macht dadurch den Eindruck von etwas Geschlossenem. Der gestreifte Himmel schließt den Raum hinter dem letzten Kontur ab.

Auf dem Blatte Hiroshiges ist dem Beschauer wirklich eine „Brücke" in die Tiefe geschlagen. Die scharfe Trennung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund findet sich nicht mehr. Linie und Farbe weisen den Blick unaufhaltsam in die Ferne: die Brücke, die schwarz ins Bild zu dem hellen Bergrücken führt, die Dunkelheit des Wassers am unteren, die des Himmels am oberen Rand drängen das Auge zu dem sanft ansteigenden Bergrücken. Bei Hiroshige beginnt der Raum erst hinter der letzten Linie. Von da an dehnt sich die Unendlichkeit aus: der feine atmosphärische Dunst über den fernen Hügeln deutet sie an. Was für ein Eindruck von Weite ist allein schon erzielt durch den schön geschwungenen Bogen der Brücke und die Valeurs in der farbigen Wiedergabe des Gebirges. Wie der Blick von allen Seiten zum edlen Kontur des Berges gelenkt wird! Und vom Gipfel des Berges gleitet er hinaus in die unendliche Weite. Der Schwerpunkt liegt nun nicht mehr vorne, in der ersten Raumschicht, sondern ganz hinten im Bild, in der Unendlichkeit. Es ist der unermeßliche Raum, in den uns der Künstler einen Blick tun läßt.

Nun erkennt man, worauf es den klassischen und den späten Meistern ankam: jene wollten, klar und übersichtlich geschichtet, einen begrenzten Raumausschnitt geben, diese aber den unendlichen Raum selbst. Das setzt eine grundverschiedene Stellung zur Natur voraus. Die Wandlung läßt sich auch an anderen Beispielen erkennen. Manche Landschaftsbilder Utamaros sehen ungemein malerisch aus; sogleich aber werden

sie auf ihren Platz gerückt, wenn man eine Landschaft Hokusais daneben-hält. Utamaro konzentriert das Interesse des Beschauers auf den vorderen Raum, bei Hokusai ist alles getan, den Blick in die Tiefe zu treiben. Eine Brücke — der Kunstgriff, das Auge nicht diagonal, sondern im Zickzack in das Bild hineinzuführen, stammt von Hokusai (T. XLIII—XLIV) — weist den Weg, oder die tiefe Dunkelheit des Vordergrundes macht die lichte Ferne besonders eindrucksam (T. XLV).

Hier seien einige Bemerkungen zu den Landschaftsbildern der ersten Epoche gemacht. Man trifft sie selten an, da man der Landschaft wenig Interesse entgegenbrachte; meist ist sie eine Staffage um menschliches Tun. Die Torii, vor allem Kiyonobu, scheinen sich gelegentlich in ihr versucht zu haben. Die Raumwiedergabe aber hält sich dann an das gleiche dekorative Schema, das schon oben bei Sukenobu zu charakterisieren versucht worden ist; es ist mehr Raumbeschreibung als Raumdarstellung. Etwas ungemein Lebendiges, Unruhiges, Nervöses geht von diesen Blättern aus: das kommt nur von dieser besonderen Art, die räumlichen Verhältnisse der Dinge im Bilde festzuhalten, die auf Schnitten, die mit einem Blick zu übersehen sind, für die Landschaft sich noch weniger eignet als zur Erzählung geschichtlicher oder alltäglicher Vorgänge. Stark fällt hier natürlich auf, wenn von einem Primitiven versucht wird, die Hakkei, die acht berühmten Landschaften, im Holzschnitt wiederzugeben, da wir diese Motive nur auf Gemälden mit ausgesprochen malerischer Haltung, welche also die Unermeßlichkeit des Raumes besonders betonen, anzutreffen gewohnt sind. Diese „Stimmungsbilder" machen den Ruhm ostasiatischer Landschaftsdarstellung, vielleicht der ganzen Malerei, aus. In China und in Japan finden sie sich erst, wenn der Stil malerisch geworden ist: die Unendlichkeit des Raumes ward zum Sinnbild der Unendlichkeit des Alls. Kein schönerer Beweis für das hohe Künstlertum eines Hokusai oder Hiroshige, als der, daß man sich vor manchen ihrer Landschaften an diese hohe Kunst erinnert fühlt (T. XLV). Hiroshige hat es auf seinem Holzschnitt vom Kanasawa-See (T. XLVI) nicht leicht, eine einheitliche Tiefenwirkung zu erzielen. Der Ufersaum und das

jenseitige Hügelband laufen dem Bildrand parallel, und doch zieht es den Blick unaufhaltsam in die Tiefe. Der graue Vordergrund und der tiefblaue Himmelsrand treiben das Auge weg, über die glatten Flächen des Sees und des Firmaments hin, zu dem zarten Dunst, mit dem sich die Atmosphäre über dem Land hinter einer fernen Hügelkette lagert. Alles verzahnt sich hier und hilft zusammen, das Neue erstehen zu lassen und möglich zu machen: die Entwertung der Linie, das Erstarken der Farbe, die nun das Bild trägt, die Vernachlässigung des Details, die den Blick für das große Ganze frei macht. Jetzt will uns der Maler nicht mehr eine nur topographisch richtige Ansicht geben, irgend ein Ort ist ihm das Mittel, um uns ein reines Stimmungsbild vor die Augen zu zaubern.

Die Veränderung in der Art der Raumdarstellung darf nun nicht so aufgefaßt werden, als ob eine Entwicklung auf das europäische Sehen zu sich vollzogen hätte. Unsere wissenschaftlich-kritizistische Darstellungsweise ist dem Ostasiaten unbekannt. Immer ist es die freie Niedersicht, die er bevorzugt und anwendet. Aber selbst innerhalb dieser natürlichen Grenzen, die ihm seine Geisteseinstellung auferlegt, erfolgt ein Wandel, der sich prinzipiell nach den gleichen Gesetzen vollzieht, die für Europa geltend gemacht worden sind.

Tektonik

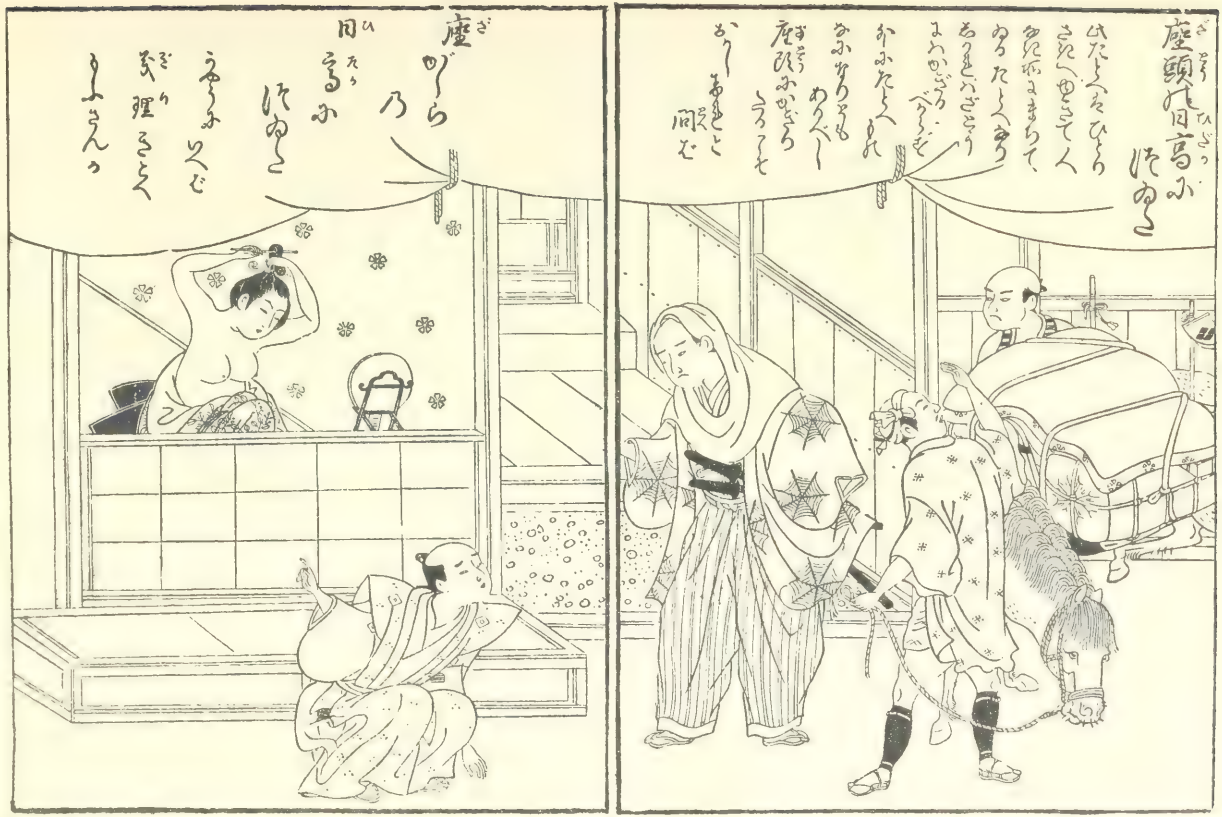
ENG verwandt mit der Raumanschauung ist das Gefühl für Tektonik, das heißt jenes Empfinden dafür, ein Bild als etwas in sich Geschlossenes zu betrachten. Es ist nämlich doch noch mehr als nur neues Raumempfinden zu beobachten, wenn man einen Holzschnitt Shunshos oder Kiyonagas mit dem eines primitiven Meisters vergleicht. Ein Gefühl für den Wert der Geraden entsteht und so erst werden wahrhaft monumentale Schöpfungen möglich.

Zwei Beispiele. Von Torii Kiyotsune ein Schauspieler in einer Heldenrolle (T. V), von Shunyei das Porträt eines Schauspielers als Daimyo (T. XVII). Bei dem frühen Meister ein unruhiger, nervöser Kontur; die Form ist überall ausgebeult, man sehe nur die Schlangenlinie des Gewandes rechts. Starke Richtungskontraste erhöhen den Eindruck des Nervösen und der Unruhe. Auf das Format des Blattes ist in keiner Weise Rücksicht genommen: es findet sich nicht eine entschiedene Vertikale in dem Bilde. Die sturmgepeitschten Wolken und der zuckende Blitz (man beachte ihre Umwertung ins Dekorative) tun ein übriges, jeden Eindruck von Monumentalität zurückzuhalten. Dagegen nun wirkt der Holzschnitt Shunyeis wie befreiend. Mit aller Macht sprechen

hier die Senkrechten; und welche Unterstützung erfährt das Bild dadurch von den Rändern des Blattes. Überall finden sich Parallelen zum Bildrahmen, auch nach oben und unten hin durch die Horizontalen des Hintergrundes, die so ihrerseits der Figur Kraft und Stärke zuführen; ja, die Vertikale hinter dem Haupt des Schauspielers hat keinen anderen Zweck, als den Monumentaleindruck aufs höchste zu steigern.

Man mag einwerfen, daß dies vielleicht nur individuelle Eigentümlichkeiten der beiden Künstler seien; dem müßte jedoch die Tatsache entgegengehalten werden, daß das, was wir eben aufzeigten, nicht persönliche Stilmerkmale der beiden Maler sind, sondern Eigentümlichkeiten zweier Epochen. Man kann weitere Beispiele anziehen und immer wird sich das gleiche Phänomen zeigen: erst die klassische Periode kam zu einer geschlossenen Bildauffassung. So kann man Kiyonobu I mit Kiyonaga vergleichen und wird zum selben Resultat gelangen. Oder Kiyomasu zeigt ein Paar in einem Raum, der sich mit einem Ausblick ins Freie öffnet (T. IV). Damit vergleiche man das Blatt Toyokunis (T. XXVII), wie da die Senkrechten durchschlagen. Der Unterschied der beiden Bildauffassungen ist frappant. Wenn Masanobu einen jungen Mann in Gesellschaft junger Mädchen darstellt, so ist das ein reizvolles Durcheinander; Kiyonaga aber weiß in einer ähnlichen Gruppe die Figuren auseinander zu nehmen und doch einen geschlossenen Bildeindruck zu erzielen. Überall ist Bezug auf den Rand genommen, die Massen sind übersichtlich im Bild verteilt. Die Vertikalen vor allem ergeben wieder das feste Gerüste des Ganzen.

Die Frage wird gerade vor solchen Blättern akut, inwieweit sich bei der neuen Bildauffassung und -gestaltung europäische Einflüsse geltend gemacht hätten. Es wurde schon betont, daß Toyoharu sich intensiv mit abendländischer Perspektive abgegeben hat; auch bei seinem Schüler Toyokuni I ist die Zentralperspektive bis zum Jahre 1788 nachweisbar; dann aber gibt er sie wieder auf und kehrt zur „national-japanischen" Darstellungsweise zurück. Wir glauben nun annehmen zu dürfen, daß Europa auf die Entwicklung zu einer geschlossenen Bildauffassung kein



5. Suzuki Harunobu

Munchener Privatsammlung

einschneidender Einfluß zugestanden werden könne. Dinge, die für Ostasien so außerhalb des Bereichs künstlerischen Empfindens lagen wie europäische Symmetrie und Tektonik in unserem Sinne — die Tektonik früher hierarchischer Bilder ist uns nicht unbekannt, aber diese feierliche Tektonik religiöser Darstellungen ist hier nicht gemeint —, haben vielleicht auf kurze Zeit Eindruck machen können, auf die Dauer aber mußte das Fremde zu stark als solches empfunden werden. Wir erinnern an die Zeit, wo viel vom Einfluß japanischer Holzschnitte auf die Impressionisten die Rede gewesen ist. Es wäre lächerlich, ihn zu leugnen, aber er blieb doch nur an der Oberfläche, die Tiefe europäischen Denkens und Empfindens wurden von der Kunst der Ukiyoye-Meister nicht berührt. So war nun auch sicher das künstlerische Empfinden dieser Meister kräftig genug, dem Einfluß Europas nicht zu erliegen. Wir müssen uns hüten, immer in dem, was uns leicht eingeht, gleich Europa zu sehen. Eher scheint uns der Fall so zu liegen, daß bei gleicher Absicht ähnliche Ziele erreicht werden mußten; denn das Sehen wird im großen ganzen nur die gleiche Entwicklung durchlaufen können, im Osten wie im Westen.

Wir versuchten im ersten Abschnitt schon darzulegen, daß die klassische Zeit das Ruhige, das in sich beschlossene, gesättigte Dasein liebt. Mensch und Tier bekommen in den Darstellungen etwas Statisches, Festes. Kein Zufall, daß die Primitiven es vorzogen, die Schauspieler in wildbewegten Szenen wiederzugeben; sie gossen auch in die Darstellungen stillen Daseins etwas ihres unruhigen Geistes. Die klassische Periode liebt dagegen die „schöne“ Existenz, mit wildem Tun und übertrieben heftiger Bewegung will sie nichts zu schaffen haben.

Dies Ideal war für das Einzelne wie für das Ganze verbindlich. Eine spätere Generation wieder schätzte Spannung und Bewegung. Das Bild verliert den Charakter des Geschlossenen, es wird zur Wiedergabe eines flüchtigen Augenblicks und treibt das Interesse über die zufälligen Grenzen hinaus.

Auch an Tierdarstellungen läßt sich das Gesagte erläutern. Utamaro hat in seine Vogelbilder im Yehon momo-chidori (Die hundert Schreier)

soviel Tektonik gelegt, als es nur immer einem Meister der klassischen Zeit möglich gewesen ist. Gleichviel ob es sich um einen Adler oder einen Falken auf einem Zweige oder um Enten oder Tauben handelt: es sind wundervoll geschlossene Darstellungen, nicht der geringste Wunsch entsteht, nach irgendeiner Richtung über den Bildrahmen hinauszugehen. Man darf natürlich bei einem Vogelbild nicht die Tektonik erwarten, die ein Shunsho oder Kiyonaga in seinen Menschendarstellungen gibt. Das Wichtige ist, daß die klassische Epoche den Eindruck eines geschlossenen Bildes anstrebt und erreicht. Es kommt einem erst mit aller Macht zum Bewußtsein, wieviel Tektonik in den Schnitten Utamaros steckt, wenn man ein Blatt Hiroshiges (T. XXXVIII) daneben sieht. Keine Ruhe, keine sich selbst genügende Existenz. Von dem vollkommenen satten Bildeindruck, den Utamaro erreicht, keine Spur mehr: diese Vögel werden im nächsten Augenblick verschwunden sein. Von irgendeinem Bezug auf den Rahmen kann wenig gesprochen werden; alles ist getan, den Eindruck des Flüchtigen und Zufälligen zu erwecken. Der Bildrand begrenzt nicht mehr die Erscheinung als etwas Seiendes, er erscheint als der ungewollte Abschluß des schnell Geschauten. Interesse und Auge irren über die Grenzen hinaus, das Ganze ist nur eine flüchtige Impression, die im Nu verflogen sein wird.

Noch etwas anderes aber wollen wir unter Tektonik verstanden haben und unter Atektonik, zu der sie sich in der letzten Phase auswächst; wir meinen jenes Gefühl für das Konstitutive, das die zweite Periode erst ausbildet. Die Aktdarstellung eines primitiven Meisters weist immer ein Maß von Haltlosigkeit und Flauheit auf, das in der klassischen Zeit dann schwindet. Man sehe sich daraufhin einmal den weiblichen Halbakt Harunobus (Abb. 5) an. Wie lose sitzt da der Kopf auf dem Rumpf, kein Gelenk ist ausgebildet, wie kraftlos geht die Linie vom Arm in die Hand über, die die Nadel faßt; und wie unbestimmt dann der Übergang von der Brust in den Arm. Daraufhin muß man ein Blatt Toyokunis II (T. XXXII) betrachten, das eine Dame bei der Toilette zeigt. Alles ist anders. Jetzt sind die Gelenke da; ein scharfer Ton liegt jetzt auf diesen

Angelpunkten der menschlichen Erscheinung, nun weiß man, wozu die Arme gehören. Bei männlichen Aktdarstellungen, etwa auf Ringerbildnissen, ist es dasselbe. Das hat mit Muskelbezeichnung und schwellendem Kontur nichts zu tun. Beides übte die frühe Generation recht ausgiebig (T. V) und doch wurden nur Gestalten daraus, die aus Gallert zu sein schienen. Ein ganz neues Empfinden für das Feste, für das Gelenk und seine Funktion, für das Statische der Erscheinung, mit einem Wort: für das Seiende erfüllt die neue Generation (T. XVI). Daran ist auch der klassische Maler zu erkennen, der primitiv wirken möchte (T. XV): er übernimmt nur Äußerlichkeiten, die Tektonik seiner Figuren verrät ihn sogleich.

Wieder sind das Eigentümlichkeiten, die sich bei allen Künstlern der beiden Stilperioden nachweisen lassen. Man halte einen Koryusai (T. X) neben einen Utamaro (T. XXIV): es ist genau dasselbe Verhältnis. Wie spitz und unorganisch hält das Mädchen Koryusais das Papierschiffchen und mit welcher Kraft hat die Wäscherin Utamaros die Waschkeule gefaßt. Auch am Porträtkopf kann man die Wandlung erkennen. Ein Gesicht, das von der Hand Torii Kiyomitsus stammt (T. VI), neben eines, das von Toshusai Sharaku ist (T. XXIX), gestellt, zeigt wie flau und unbestimmt die frühere Generation empfunden hat. Bei Sharaku ist der Kopf wie aus Stein gemeißelt, hart, fest, bestimmt, unverrückbar.

Die Meister der letzten Epoche liebten das allzu Bestimmte nicht. Nicht mehr das Einzelne, das Ganze nur schien ihnen darstellungswürdig. Wenn Shunsho einen Ringer in Aktion darstellt, so behält er die gleiche Festigkeit und Bestimmtheit, wie wenn er ihn in Ruhe zeigt. Hokusai will die Gesamtbewegung geben. Er beherrscht den Akt so gut wie irgendeiner. Aber das Herausarbeiten der Gelenke hat für ihn schon kein Interesse mehr: er will den großen Bewegungszug wiedergeben, der durch die Gestalt läuft, wenn sie sich rührt. Der Akzent hat sich verschoben.

Daß man aber nicht vergeblich, ohne davon zu lernen, durch die klassische Periode geschritten war, ist wohl selbstverständlich. Die

Menschen Hokusais haben ein ganz anderes Aussehen als die der ersten Periode. Auf ähnliche Ziele hinsteuernd, wie die Primitiven, waren die späten Meister unendlich reicher an Ausdrucksmöglichkeiten; so verstanden, daß die spätere Zeit, die das Ideal der Bestimmtheit durchschritten hatte, das Phänomen mit anderen Augen faßte. Stellt die erste Periode einen laufenden Menschen dar, so ist das etwas total Verschiedenes von dem, was ein Meister der letzten Epoche über diesen Vorwurf denkt. Bei Ishikawa Toyonobu, ähnlich wie bei Kiyomitsu (T. VI—VII) eine zage, unbestimmte Bewegung, überaus reizvoll, aber eben doch so, als ob die Menschen den Gebrauch ihrer Glieder noch nicht recht kennen gelernt hätten. Wenn bei Hokusai ein Kerl den Reitochsen des Malers zieht, so ist er ganz Aktion und ihm glaubt man, daß er seine Arme und Beine recht nützt. Man sieht gar nicht darauf, ob der Mann im einzelnen vielleicht verzeichnet sei; das Auge fängt nur den Gesamteindruck und der ist richtig. Früher bewegten sich nur die Extremitäten, jetzt ist der ganze Mensch Eile und Arbeit.

Das wäre in der klassischen Zeit unmöglich gewesen. Wenn Kiyonaga ein eilendes Mädchen wiedergibt, so ist dies ein vornehmes Eilen, das nichts gemein hat mit dem hastigen Laufen eines Primitiven und dem wilden Rennen eines späten Meisters.

Einheit

ÖFTER schon im Laufe unserer Darlegung war davon die Rede, wie die klassische Zeit als erste zu einer übersichtlichen Gliederung der Massen gelangt sei; was die Primitiven wirr und verknäuelt nur wiedergaben, erschien diesen Meistern klar und auseinandergenommen, und so schrieben sie auch ihre Kompositionen nieder. Von künstlerischer Ökonomie wird also in diesem Kapitel die Rede sein.

Der ersten Periode bot sich das Schauspiel dieser Welt in einer Summe kleiner Teile, die, zusammengefügt, die Gesamterscheinung ausmachen. Fast will es scheinen, als ob dem Detail mehr Aufmerksamkeit und Liebe zugewendet worden wäre wie dem Ganzen. Das zusammennehmende Sehen ist noch nicht vorhanden und so werden die Formteile ohne höhere Ordnung wiedergegeben. Auf diese Weise entsteht das Vielerlei der Primitiven. Die zweite Generation versteht es erst, die einzelnen Töne auszubilden und doch zu einem großen Klang zu vereinen. Was früher zerstreut sich über die Fläche ausbreitete, ist jetzt unter ein System gefügt. Die klassische Periode erhebt die einheitliche Vielheit zum obersten Stilprinzip. Daran nun konnten, ihrem anderen Wesen nach, die späten Meister kein Gefallen mehr finden. Jedesmal, wenn von ihnen die Rede war, mußten wir darauf hinweisen, wie sehr ihnen der Gesamteindruck am Herzen lag und wie sie dem alles andere unterzuordnen sich bemühten. Man soll die Mittel, mit denen der Gesamteindruck erzielt

worden ist, nicht mehr sehen. Die Einheit ist nun der oberste Grundsatz für die Bildgestaltung.

Wenn Moronobu ein Liebespaar wiedergibt (T. II), so ist das ein Gewirr von Linien und Flecken, in dem sich zurechtzufinden dem Auge schwer fällt. Dem Gewandmuster ist mehr Bedeutung gegeben als dem Kontur, wogegen auf die Darstellung des Beieinanderseins gar kein Akzent gelegt wird. Für unsere Augen liegt in dem Blatt der Ton auf den reizvollen Verschlingungen der Gewandmuster; und unter dieser uns ungewohnten Verschiebung des Akzents hat das Bildchen zu leiden. Das soll wiederum kein Qualitätsurteil sein, noch weniger aber eine Anwendung und Übertragung unserer Sehgewohnheiten auf die Kunst der japanischen Holzschnittmeister. Die klassische Zeit schon empfand anders als die Primitiven und redigierte das gleiche oder ein ähnliches Thema in ihrem Sinne: Zusammenschluß gleichmäßig betonter Teile. Utamaro (T. XXIV) mag wieder ihr Sprecher sein. Jetzt sind die Massen klar und übersichtlich geordnet, der Kontur spricht ganz anders und das Auge merkt sofort, woran es ist. Jede Figur ist jetzt leicht zu fassen, das beruhigte Auge verweilt gerne dabei. Die Gewänder sind hier genau so gemustert, und das soll auch gesehen werden; aber einem Meister der klassischen Periode konnte es nicht einfallen, solchen Dingen die übermäßige Bedeutung einzuräumen, wie es etwa Moronobu tat.

Immerhin mag nun jemand hier einwerfen, das eine sei eine ruhige, das andere eine bewegte Szene, dazu käme noch obendrein die gliedernde Wirkung der Farbe. Wir können dann antworten, daß wir genug erotische Darstellungen kennen, daß aber solche Unklarheiten in der zweiten Periode grundsätzlich unmöglich seien. Und die Farbe spielt freilich eine bedeutsame Rolle bei der Entwicklung vom Vielerlei zum Vielheitlichen; darauf gerade haben wir im zweiten Kapitel hinzuweisen versucht. Eben der Gegensatz von dem wirren Durcheinander der ersten Periode und der Harmonie der zweiten ist das Ausschlaggebende: ein Blatt wie das Paar Kiyomasus (T. IV) macht den gleichen Eindruck des schwer zu Lösenden, wie die Liebesszene Moronobus. Harunobu, überaus reizvoller

Meister des Übergangs von der ersten in die zweite Stilperiode, hat der klassischen Zeit in vielen Dingen den Weg bereitet: nicht allein durch die Erfindung des vollen Buntdruckes im Jahre 1765, sondern vor allem durch seine energischen Bemühungen, den Kontur zu beruhigen und ihm gleichzeitig mehr Nachdruck zu geben, nicht minder aber auch durch die Ansätze zu einer klareren Raumanschauung und geordneteren Bilderscheinung. Sein „Großes Reklameblatt für das Teehaus Kagiya in Kasamori" bedeutet zwar älteren Holzschnitten gegenüber einen weiten Fortschritt, neben einem Teehausbilde Kiyonagas oder Yeishis aber macht es doch gleich den Eindruck des Versprengten und Ungeordneten. Auseinandernehmen der verschiedenen Bildelemente genügt noch keineswegs, sie müssen auch so zueinander stehen, daß ein geordnetes Ganzes daraus ersteht.

Andere Beispiele mögen noch angezogen sein. Die Gartenszene Sukenobus (Abb. 3) ist mit der Yeishis (T. XX) gut zu gebrauchen. Wir hätten die beiden Blätter schon bei der Erörterung des Begriffes „Tektonik" anführen können; ebenso gutes Beispiel aber sind sie, wie das Vielerlei zur einheitlichen Vielheit sich zusammenschloß. Ja, selbst für den einzelnen Kopf war die Wandlung verbindlich; so nehme man die Schauspielerporträts Torii Kiyotsunes und Kiyomitsus (T. V—VII) und die Shunkos und Shunyeis (T. XVI—XVIII) noch einmal vor. Wir brauchen wohl kaum zu betonen, wie vollends bei Sharaku das Einzelne zu einem wuchtigen Gesamteindruck sich bindet, was sich bei allen Primitiven in einer gewissen Kleinlichkeit verliert.

Die Änderung ist allgemein, sie umfängt alle Künstler. Einige weitere Beispiele sollen nur noch namhaft gemacht werden: für das Doppelbildnis zweier Schauspieler in Männer- und Frauenrolle Torii Kiyomasu (T. IV) und Toyokuni I (T. XXVII); daß die Dame kein verkleideter Mime ist, hat nichts zu bedeuten; für die Bilder zweier oder mehrerer weiblicher Personen Toyoharu (T. XII) und Yeishi (T. XXI).

Zusammenschluß gleichmäßig betonter Elemente zu einem Bildganzen, das ist die Parole der klassischen Zeit. Die spätere Generation konnte

sich an diesem Ideal nicht mehr begeistern. Die Aufmerksamkeit soll nicht mehr allen Dingen gemeinsam zugute kommen, sondern an einem Punkt konzentriert werden. Eine höhere Einheit erscheint diesen Meistern anstrebenswert.

Wie immer, wenn es gilt, den Gegensatz zwischen der klassischen und der späten Generation zu erläutern, sprechen die Landschaften deutlicher als etwas anderes. Das ist nicht so zu verstehen, als ob bei den Darstellungen der menschlichen Figur die Wandlung nicht genau so nachzuweisen wäre; wer nicht sieht, daß ein Kopf Hiroshiges oder Hokusais ungemein bewegter, ausdrucksvoller als der irgendeines früheren Meisters wirkt, der hat keine Augen für diese Kunst, wahrscheinlich auch nicht für die europäische. Nur offensichtlicher und unverhohlener zeigt sich die Entwicklung im Landschaftsbild, und deshalb greifen wir besonders gerne zu ihm.

In der klassischen Zeit präsentiert sich uns eine Landschaft immer klar und übersichtlich geschichtet. Schon die Gliederung nach der Tiefe hin beweist, daß das Prinzip der Vielheit auch bei ihrer Anlage mitgesprochen hat. Das steht nicht in Widerspruch zu dem oben Gesagten, daß sich in der klassischen Landschaft das hauptsächlichste Interesse auf den Vordergrund vereint finde. Denn schon das Lineament des zweiten Stils bedingt im allgemeinen ein vielheitliches Sehen; nirgends aber konnten wir auf klassischen Landschaften ein führendes landschaftliches Motiv finden, das das Bild beherrscht hätte. Und dies scheint uns ein nicht unwesentlicher Punkt zu sein.

Wenn nämlich Shunsho eine Dame am Fuße des Fuji zeigt (T. XIII), so fordert der Mensch zum mindesten dasselbe Interesse wie der große Berg. Das Maß von Aufmerksamkeit wiederum, das die Figur ihrerseits beansprucht, ist nicht so reichlich bemessen, daß die Landschaft darüber zu kurz käme. Hauptzentrum des Interesses im Vordergrund, gut; aber nicht so durchschlagend, daß daneben nicht auch Nebenzentren der Aufmerksamkeit sich behaupten könnten. Mit gleichmäßiger Sorgfalt behandelte Teile auf dem Bild, das ist im Augenblick das Wichtige. Und

besonders ist noch anzumerken, daß eben der Landschaft als solcher die führende Stimme nicht erteilt worden ist. Keine scharfe und prägnante Akzentuierung eines Bildmotivs, lauter gleichmäßig umrissene und verdeutlichte Teile!

Hokusai denkt über die Landschaft total anders. Seine berühmten „36 Fuji-Ansichten" haben alle den heiligen Berg zum Thema. Dies Motiv nun beherrscht nicht immer gleich stark das Bild; jedesmal aber findet sich auf den Blättern ein machtvoller Akzent, der die Führung an sich reißt. Auf dem Bilde des Fuji im Gewitter (T. XLII) ist es der Berg selbst, der in einer Weise, die der vorhergehenden Generation noch unbekannt war, den Bildeindruck beherrscht. Die Mittel, mit denen dies erreicht worden ist, gehen uns hier nichts an. Die Hauptsache ist, daß einem bedeutenden Leitmotiv alles andere sich willig unterordnet. Der Vordergrund mit dem zuckenden Blitz nimmt das Interesse kaum gefangen.

Fast will es uns scheinen, als ob wahre Landschaftskunst erst in der letzten Epoche möglich geworden sei. Bei Shunsho, Toyoharu, Toyokuni und Utamaro interessiert menschliches Tun immer noch mehr als die Natur, in der es sich abspielt. Die klassischen Meister vermochten es nicht, das Interesse am Vordergrund durch ein rein landschaftliches Motiv wachzurufen; so wenig ein einheitlicher Tiefeneindruck angestrebt und erzielt ist, so wenig kann von einer höheren Einheit gesprochen werden.

Wenn man sich der schönen Mondlandschaft Utamaros aus dem „Yehon kyo—getsu—bo" erinnert, so wäre von unserm jetzigen Standpunkt aus zu sagen, wie das Ganze sich aus lauter gleich betonten Teilen zusammenstellt; kein führendes Motiv ist da, auch der Bauer, dem der Mond die Folie abgibt, wird dadurch nicht so stark, daß er das Bild beherrschen könnte. Bei Hokusai natürlich hat sich das von Grund auf gewandelt. Auf der „Affenbrücke" (T. XLV) sind die beiden sich neigenden Felsen und die verbindende Brücke der eindrucksvollste Teil des Blattes. Alles übrige beugt sich davor: große Flächen des Bildes sind überhaupt

nicht bedeckt, so daß der Blick schon dadurch auf die bevorzugte Stelle gewiesen wird. Ähnlich verhält es sich mit Hiroshiges Landschaft am Meeresufer (T. XLIX): was bedeutet die Szene, wo geschäftige Damen die widerstrebenden Reisenden in die Teehäuser zu ziehen versuchen, neben dem grandiosen Kontrast der ausgebreiteten Wasserfläche und der steil ansteigenden Erdwelle!

Das Unterordnen aller Elemente unter ein leitendes Motiv ist nur eine Möglichkeit der großen Vereinheitlichung, die gebräuchlichste vielleicht, aber doch nicht die einzige. Wichtig und ausschlaggebend ist das Aufgehen des Teiles im Ganzen im Sinne einer höheren Bildeinheit. Ein später Meister würde ein Blatt für ungenügend angesehen haben, das nicht durch den Gesamteindruck gewirkt hätte. In der Landschaft erhebt bei den Primitiven jedes Teilchen seine Stimme und alles schreit durcheinander, die klassischen Maler bringen die lauten Töne unter ein System und erst ein später Meister kann darauf verzichten, durch eine Szene oder eine Anspielung das Bild interessanter zu machen. Es gibt immer ein Leitmotiv, das alles andere beherrscht; so gelingt es ihm auch, die Stimmung, die über einer Landschaft schwebt, unserm Herzen zugänglich zu machen.

Wenn sich das Werden des Neuen an der Landschaftsdarstellung leicht verfolgen läßt, so ist es doch ebenso bei der Wiedergabe menschlicher Figuren nachweisbar. Zeigt uns ein klassischer Maler irgendeine überraschte oder lustige Person, so ist von ihrer Gemütsverfassung wenig zu merken; weder Schrecken noch Freude drückt die Haltung und die Physiognomie aus. Wenn uns aber Oishi Matora einen Spieler vorführt, der seinen Partner mit Erfolg hereingelegt hat, so achtet man auf nichts anderes als auf den höchst lebendigen Ausdruck der beiden, des Schadenfrohen und seines Opfers.

Mit vorgeschrittener Naturbeobachtung hat dies alles nichts zu tun. Die Natur studierten und belauschten die klassischen Künstler genau so; man mußte aber zuerst das einzelne besitzen, um das Ganze dann in dem Maße zu beherrschen, wie dies die Meister der letzten Epoche vermochten.

Klarheit

Es ließ sich nicht vermeiden, daß wir öfter, wenn von Holzschnitten der klassischen Zeit die Sprache war, den Ausdruck „klar" gebrauchen mußten. Aber der Eindruck, der vor solchen Blättern entsteht, kann nicht besser als mit diesem Worte umschrieben werden. Ganz besonders drängt es sich auf die Lippen beim Vergleich der beiden ersten Stilperioden. Da ist nun, in der klassischen Epoche, alles darauf angelegt, der Klarheit zu durchschlagender Wirkung zu verhelfen: die Beruhigung der Linie, die besondere Haltung der Farbe, die deutliche Gliederung des Raumes, die Tektonik mit ihrer läuternden Absicht, die Vielheit mit der gleichmäßigen Betonung aller Teile; dies alles ergibt in seiner Gesamtheit jenen Eindruck, den man nicht anders als eben Klarheit benennen kann. Kein Durcheinander mehr wie bei den Primitiven, keine verzwickte Verknäuelung von Form und Farbe; jetzt ist alles auseinander gehalten und dem Auge leicht faßbar vorgelegt. Es bedeutet Arbeit, einen Primitiven zu betrachten, und es ist ein erfrischender Genuß, einen Klassiker sich anzusehen.

Natürlicher Rhythmus künstlerischen Sehens war es nur, wenn eine späte Epoche die absolute Klarheit in relative Unklarheit geändert haben wollte. Freilich konnte das nicht die Unklarheit der Primitiven sein, die als Ziel vorschwebte; mehr war es ein bewußtes Hintanhalten allzu großer Deutlichkeit in den ausgebreiteten Formen. Es könnte eingeworfen werden, daß man vielleicht nur neue Reize für das Auge gewinnen wollte. Gewiß, dies auch; das aber ist nicht das Problem, von dem wir zu sprechen haben. Das nur Reizvolle war schon während der klassischen Zeit möglich gewesen, wo eine raffinierte Technik das Auge mit allen Mitteln anzustacheln versucht hatte. Wir brauchen nur auf das schöne Transparenzblatt Utamaros aus der Epoche seines großen Experimentierens (T. XXVI) hinzuweisen. Nein, das konnte kaum als Ursache der Wandlung in Betracht kommen. Der Grund mußte wohl tiefer liegen: das künstlerische Empfinden der neuen Meister war anders geschichtet. Man wollte das große Ganze, und so mußte das Kleine am Wege bleiben.

Sukenobus Szene im Freien (Abb. 3) erweist sich gleich als ein frühes Blatt durch den unruhigen Eindruck, den es durch das Liniengewirr und die vielen Überschneidungen hervorruft. Alles will gesehen sein und nichts kommt zu rechter Geltung. Das Bild ist unklar, aber das war nicht die ursprüngliche Absicht des Meisters. Das Eingehen aufs Detail in den Blättern und Gewandmustern spricht deutlich eine andere Sprache: der Eindruck von Klarheit konnte nur wegen des allzu betonten Einzelnen sich nicht durchdrücken. Man mag nun die Mädchen im Freien (T. XX) oder das Triptychon Yeishis (T. XXI) daneben halten oder auch das Straßenbildchen Utamaros (Abb. 6), immer ist es neu, daß die Erscheinung mit vollkommener Klarheit aufgefangen und wiedergegeben ist. Der Blick sucht und springt nicht mehr, diese Dinge faßt er ohne Beschwer. Klarheit, das bedeutet leichtestes Eingehen in unser Auge.

Wie unendlich klar die klassischen Meister auch dort sind, wo sie eine Reizsteigerung, von der wir oben gesprochen haben, beabsichtigen, möge ein Vergleich zwischen dem Blatt mit dem Pferdchentanz Toyoharus

(T. XII) und der Dame mit der Katze Utamaros (T. XXVI) zeigen. Wir hoffen, daß die Unähnlichkeit des Vorwurfs jetzt nicht mehr als Störung empfunden werde. Bei dem Maler des Übergangs war sicher die Absicht vorhanden, so klar wie möglich all das darzustellen, was sich dem Auge bot, Utamaro suchte seinem Blatt mit der Wiedergabe des zarten Gewebes einen neuen Reiz zu geben. Wie klar aber ist er neben Toyoharu!

Den tieferen Wandel von der zweiten in die dritte Periode mögen uns zwei Schwarz-Weißdrucke Shunchos, des bedeutendsten Schülers Kiyonagas, der zu ihm von Shunsho kam, und Hokusais aufweisen helfen. Shuncho: Gesellschaft beim Brettspiel (T. XIX); ein Innenraum, der sich nach dem Hofe zu öffnet; die Türe ist zurückgeschoben. Allseitige Klarheit, jede der sitzenden Personen ist deutlich für sich genommen, man braucht sich nicht lange zu besinnen, wie der einzelne sich lagert. Wenn uns Hokusai eine Szene mit einer Anzahl Menschen zeigt, so ist die Klarheit dahin (T. XXXIX). Die Leute, die den Fuji betrachten, schließen sich zu einer einheitlichen, schwer zu trennenden Masse zusammen. Nicht mehr Klarheit, sondern Verunklärung. Und wenn schließlich Nagayoshi (T. XXX), Yeishi (T. XXI) oder Toyohiro (T. XXXI) mehrere Personen im Freien wiedergeben, so nehmen sie diese Maler klar und übersichtlich auseinander; bei Hokusai ist eine Menschenmenge eine Masse, aus der der einzelne nicht zu lösen ist; die starke Wirkung eines solchen Schnittes geht allein aus von der Wucht des Ganzen, in dem der Teil, eben durch weitgehende Verunklärung, aufgeht.

Die Beispiele ließen sich nach Belieben vermehren. Kein Zweifel, daß die späte Generation eine andere Meinung über die Wirkung, die ein Blatt erregen sollte, besaß. Sie verzichtete mit Bedacht auf allseitige Klarheit, um das Ganze mehr zur Geltung zu bringen. Mit einigen Beispielen aus der Landschaftskunst möchten wir unsere Darlegung schließen.

Hokusai läßt in dem schönen Bild des Fuji von Ushibori (T. XLIII) das Schiff fast Dreiviertel des Raumes einnehmen; das ist gewiß ein schönes Beispiel von Akzentuierung und Unterordnung aller Teile unter ein Leitmotiv. Aber ein ebenso gutes auch für die Verunklärung, wie

sie nur die letzte Phase kannte: denn die Szene auf dem Schiffe, wo die Besatzung ihrem Tagewerk nachkommt, geht vollständig auf in dem großen Bewegungszug, der über alles hineilt und schließlich auf den kleinen Berg im Hintergrunde weist. Bei Hiroshige ist es nicht anders. In den wunderbaren Landschaften vom Strand der Tänzerinnen (T. XLVII) oder vom Kanasawa-See (T. XLVI) ist nur ein winziger Teil der Dörfer zu sehen, die hinter den Bäumen oder einer Geländefalte fast ganz verloren gehen. Wieder ist es der Rhythmus des Ganzen, dem das Einzelne sich fügt.

Klarheit und Unklarheit: das bedeutet am Ende nichts anderes als Ausdrucksformen verschiedener Weltanschauungen, in Ostasien wie in Europa. Klarheit, das heißt Beherrschung aller Dinge dieser Welt, machtvolles Besinnen auf sich selbst; Unklarheit aber bedeutet Liebe zum All, Überwindung des Menschlichen und Eingehen ins Unermeßliche.

Die Entwicklung der Baum-, Gewand- und Figuren-Zeichnung im japanischen Holzschnitt

SOLL die Stilentwicklung, die in den vorhergehenden Kapiteln begrifflich zu fassen versucht wurde, Anspruch auf Gültigkeit und Anerkennung erheben, so muß sie auch an Hand einzelner Stoffgebiete nachweisbar sein.

Von vornherein erhebt sich dagegen freilich eine nicht geringe Schwierigkeit: das starke Festhalten der ostasiatischen Maler an der Tradition, an der Schule und deren Formkanon. Eine Eigentümlichkeit kam hinzu, die dies noch ganz besonders unterstützte; der Meister vererbte seine Kunst dem Sohne, der, wenn er unbegabt war, zurückzutreten hatte zugunsten des talentiertesten Schülers, der adoptiert wurde. Bei aller Tradition jedoch und trotz des Hochhaltens des Überkommenen

läßt sich — langsam zwar und stockend — doch eine Weiterbildung der Formen verfolgen. Jede Form, von einem wahren Künstler gebraucht und angewendet, erzeugt eine neue. Das allgemein Gesetzmäßige dieser Entwicklung im japanischen Holzschnitt aufzudecken, war das Ziel der vorhergehenden Zeilen. Nun soll es unternommen werden, an einzelnen Beispielen, wie Baum-, Gewand- und Figurenzeichnung, in kurzen Worten zu demonstrieren, daß, trotz des zähen Festhaltens am Alten, die Formen sich in der oben angedeuteten Richtung gewandelt haben. Bei der Beschränktheit des Materials konnte es sich mehr um eine Andeutung, wie die Lösung zu denken wäre, als um eine ausführliche Darlegung handeln.

Zeichnet ein Primitiver, wie Torii I Kiyonobu oder Torii Kiyonobu II Shiro, eine Föhre, so geschieht dies mit oft ansetzender Linie heftig umspringend und oft die Richtung wechselnd, wenn es gilt, den Stamm wiederzugeben, mit kleinen runden Strichen arbeitend, wenn die Nadelmasse auf eine zeichnerische Form gebracht werden soll. Wildbewegter Kontur ist in der ersten Periode vor allem beliebt. Diese besondere Art der Baumdarstellung ist typisch für die Torii. Das größere Vorbild aufzufinden gelingt bald: es ist das gleiche Schema, mit dem Korin auf seinen Landschaften die Kiefern wiedergab. Es fällt nicht leicht, Beispiele dafür aufzubringen, da in der ersten Periode nur der Mensch mit seinem Tun im Zentrum des Interesses stand. Wenn ein Baum gezeichnet wurde, so war er nur Requisit zur Verdeutlichung der Örtlichkeit. Mit der den Primitiven eigenen scharfen Beobachtung aber ist dann das Typische herausgeholt und niedergeschrieben. Jedoch mangelt es diesen Gebilden immer an Stabilität und innerer Festigkeit. Die kleinen Bogen, aus denen sie sich zusammensetzen, geben ein reizvolles Ornament auf der Bildfläche, ein Gewirr von Linien, das auseinanderzuhalten dem Auge schwer fällt.

Das ändert sich nun in der klassischen Periode von Grund auf. Wenn ein Kiyonaga, Utamaro oder Yeishi einen solchen Baum zeichnet, so merkt man gleich, daß ein anderes Geschlecht von Malern hier am Werk ist.

Das ist kein unstabiles Ding mehr mit bewegtem Umriß; in sich geschlossen, ruhig, weithin gebreitet steht jetzt ein Baum da. Der Stamm ist mit festen Linien gezeichnet und die Masse der Nadeln wirkt nun, mit sicheren Pinselzügen hingesetzt, schwer und überzeugend. Man muß zwei solcher Baumzeichnungen nebeneinander sehen und ihren Linien nachfahren, um zu erfahren, wieviel Tektonik ein klassischer Meister in eine Kiefer zu legen gewußt hat. Allzu leicht nur gerät das europäische Auge in Versuchung, das Fremdartige allein zu bemerken und über die feineren Stilunterschiede hinwegzusehen. Einem scharfen und geübten Blick aber kann es nicht entgehen, daß der Stamm jetzt mit kräftigem Kontur gegeben ist, die Äste organischer an ihm sitzen, aus ihm herauswachsen, weil sie scharf abgesetzt sind. Die einzelnen Elemente: Stamm, Ast und Laub sind klar und übersichtlich geschieden im Gegensatz zu der unklaren und undichten Zeichnung des Primitiven. Mit wieviel Tektonik bei einem Yeishi der Stamm aus dem Boden herauswächst (T. XX), wird einem verständlich, wenn man daneben einen Sukenobu hält (Abb. 3).

Für den einzelnen Zweig gilt das natürlich ebenso wie für den ganzen Baum. Ein Blütenast Moronobus (Abb. 1) ist mit den gleichen Mitteln gezeichnet, wie einer seiner Bäume. Und ganz selbstverständlich entsteht der gleiche Eindruck des Unkompakten. Das Auge vermag die einzelnen Teile schwer zusammenzubringen; es muß einen Zweig von Utamaro (Abb. 6) daneben sehen, um sich des großen Unterschiedes mit aller Deutlichkeit bewußt zu werden, wie der Ast da kraftvoll in die Luft ragt, wie Laub und Blüten aus ihm herausgekommen sind. Das Lineament hat sich geglättet, die Formen sind mit klaren, sicheren Strichen wiedergegeben. Der Zweig Utamaros ist etwas Gewachsenes, organisch Gewordenes, leicht und deutlich zu übersehen, der Ast Moronobus entzieht sich dem Auge immer wieder, ohne sich zu einem Gesamteindruck sammeln zu können.

Beispiele für Pflanzenzeichnung lassen sich aus primitiven Holzschnitten schwer heranholen. Man schenkte diesen Dingen nicht viel

Beachtung und behandelte sie als Nebensache. Das zeigt schon die Art, wie man beim Aufsetzen der Farbe damit verfuhr: in großen Flecken wird das Grün aufgetragen, ohne Rücksicht auf den Kontur der Form, die gefärbt werden sollte; Schilf am Ufer wird mit einigen senkrechten Strichen gezeichnet und ein breiter Farbfleck darüber gelegt; ein Stengel mit einigen Blättern links und rechts — alle gleich gezeichnet — und einigen Blüten, die auch im selben Schema gegeben sind, bedeutet eine blühende Pflanze. Mehrere solche und ein paar Bogenlinien, über die die Farbe wieder in großen Flecken rinnt, müssen oft zur Darstellung einer Wiese genügen. Gerade diese Farbeninseln tragen wesentlich dazu bei, den zerrissenen Eindruck, den primitive Blätter machen, entstehen zu lassen. Wie verschieden die klassische Zeit vorgeht, wenn sie mit fast dem gleichen Mittel arbeitet, ersieht man aus einer anderen Art, eine Grasfläche zu zeichnen. Kurze, kleine Striche, die mit Grün übergangen werden, benützt die klassische Zeit auch (T. XX). Aber wo der Primitive haltlos ist, die Farbe wenig bedeutet, ist sie nun in einer großen Fläche gegeben, die Sinn hat, allseitig vom Kontur gefaßt wird und so sehr wesentlich zur Stabilisierung des Bildes beiträgt. Ebenso schließt sich jetzt die Farbe, wenn es gilt, einen Föhrenzweig zu kolorieren, der nun rundlichen Form der einzelnen Nadelbüschel an. Auseinandergerissene und selbständige Farbe bei den Primitiven — Zusammenschluß der Farbe und Rücksicht auf die Linie bei den klassischen Meistern.

Der weitere Verlauf der Entwicklung läßt sich leicht verdeutlichen. Ein blühender Zweig Toyokunis II (T. XXXII) zeigt alle Merkmale einer klassischen Pflanzenzeichnung. Jede Blüte, jedes Blatt mit seinem Ästchen, jede Rippe soll gesehen werden; sie sind mit rein linearen Mitteln wiedergegeben. Die strenge Linienführung dieser zeichnerischen Formel gibt der Darstellung etwas Kompaktes und Festes, die Farbe hilft dazu, Ast, Blatt und Blüte zu scheiden. Wenn Hiroshige einen solchen Blütenzweig wiedergibt (T. XXXVIII), so ist im ganzen etwas anderes daraus geworden. Die Blüten hängen jetzt an Zweigen, die locker mit großen Strichen gezeichnet sind. Der größte Unterschied liegt darin, daß die Linie die Form

nicht mehr umspannt und mit der Farbe als Bildelement ungemein stärker gearbeitet worden ist: der spätere Maler setzt sie in breiten Flächen hin. Dem Künstler ist es nicht mehr darum zu tun, daß das Auge den einzelnen Formen nachgehe, sondern daß es den Wechsel der verschiedenen Farben als ein optisches Erlebnis empfinde. Auf das allseitig Klare verzichtet er zugunsten des großen Ganzen.

Intensiver noch unterscheiden sich so gegensätzliche Meister wie Yeishi (T. XXI) und Hokusai (T. XLI). Mit den Mitteln Utamaros zeichnet auch Yeishi einen blühenden Zweig. Alles ist mit festen und klaren Linien hingeschrieben. Das hat sich nun bei Hokusai von Grund auf geändert. Keine Linien mehr, wie man sie bisher zu sehen gewohnt war, sondern freie Pinselstriche, oft unterbrochen und zu Tupfen zusammengeschrumpft, bezeichnen Äste und Stamm. Dies alles ruft im Beschauer den Eindruck von etwas sehr Zartem und Duftigem wach. Mit der gegebenen Naturform hat das nichts mehr zu schaffen; der Strich deckt sich nicht mit ihr; das Einzelne, aus dem Zusammenhang herausgerissen, würde sinnlos wirken, der Blick muß das Ganze auf einmal in sich aufnehmen. Suchen die Klassiker das Unfaßbare eines Baumes auf eine lineare Formel abzuziehen — und es gelingt ihnen sehr wohl —, so ist dem Späteren gerade dies Unendliche das Wertvolle; er sucht das Phänomen liebevoll mit seinen weichen malerischen Mitteln einzufangen.

Hier muß man sich darüber klar sein, daß Hokusai in der Auflösung gelegentlich noch viel weitergeht. Er malt blühende Zweige mit wenigen kleinen Tuschflecken, die die duftende Pracht wiedererstehen lassen; Bäume, die in einiger Entfernung stehen, werden mit den gleichen Mitteln festgehalten (T. XLIV—XLV). Einem Shunsho ist diese lockere Technik noch ganz unmöglich, wenn auch seine Zeichnung auf den ersten Blick ziemlich malerisch aussehen mag (T. XIII).

Die Wandlung ist durchgreifend und für das Kleine und Kleinste verbindlich. Bei einem Strauch von Utamaros (T. XXIV) oder Toyokunis I (T. XXVII) Hand ist mit leicht nachzulesenden Strichen jedes Zweiglein und jedes Blatt aufgeschrieben. Keine Unklarheit und kein Wirrwarr,

sauber gezogen steht Linie neben Linie. Hokusai malt eine Staude im Wind (der Strauch im Vordergrund der Tafel XLI kann — wie alle übrigen hier gebrauchten Beispiele — nur als Anweisung auf ein Original dienen; jeder Band der Mangwa enthält bessere und überzeugendere Proben von Hokusais malerischem Stil): die Klarheit ist fort, die Linie ist nicht mehr faßbar und hat allein nichts zu sagen. Wenn man bei Utamaro ein Partikelchen herausnimmt, so ist das immer etwas Vernünftiges: ein Zweiglein mit drei Blättern oder ein Blatt allein. Das ist bei Hokusai unmöglich: so betrachtet, ist der einzelne Strich sinnlos und unbrauchbar. Erst im Zusammenklang mit den anderen erhält er Verstand und Kraft. Auch hier liegt wieder der Ton auf dem Ganzen, dem das Teilchen zu dienen hat.

Die Beispiele ließen sich nach Belieben vermehren. Man vergleiche die Pflanzenblätter des Shigemasa (T. XIV) mit denen Hiroshiges (T. XXXVIII). Dort ist jedes Rippchen gezeichnet, hier fehlt an manchen Stellen sogar der Kontur, so daß die freien Pinselstriche noch zu sehen sind. Freilich täuscht die Reproduktion über den Anteil, den die Farbe auf einem späten Holzschnitt hat: sie ist die eigentliche Trägerin des ganzen Bildes. Die Linie hat wenig mehr zu sagen, die Farbe allein hat das Wort.

Wenn wir zum Schlusse noch auf einige Beispiele verweisen, so brauchen wir, nach dem oben Gesagten, nicht mehr mit vielen Worten auf das Entscheidende aufmerksam zu machen. Wenn oben auf Yeishi verwiesen worden ist, daß er ebenso wie die Primitiven kleine Striche benützt habe, um eine Grasfläche wiederzugeben, so könnte hier noch der Holzschnitt Hokusais (T. XLI) daneben gehalten werden; gewann der Klassiker den früheren Malern gegenüber seine ordnende Kraft durch die planvolle Anwendung der Farbe, so zeichnete er doch, geborener Linearist, der er war, seine Striche in Reih und Glied, in einer bestimmten Ordnung. Hokusai setzt die seinen ganz frei und ungezwungen hin, nicht so, als ob eine Formel immer wieder angewendet werden müsse.

Und um zu sehen, wie sehr sich der Stil ins Malerische gewandelt hat, wenn es gilt, den Baumschlag darzustellen, werfe man auch noch einen

6. Kitagawa Utamaro

Munchener Privatsammlung

Blick auf die Blätter Hiroshiges (T. XLVI—XLIX). Das ist keine lineare Formel mehr, mit der gearbeitet wird: intuitiv wird mit formentfremdeten Mitteln das Phänomen eines belaubten Baumes festgehalten.

Ein anderes Gebiet: die Gewandzeichnung. Mit großen, zügigen Pinselstrichen umreißt der Primitive die Stoffmassen, in die eine Gestalt gehüllt ist. Das sind lange Linien, die den Umrissen der Gestalt folgen, im freien Spiel des Pinsels, der breit an den Rundungen angibt, mit einer Verdickung beginnt und spitz ausläuft. Nicht als ob dies freie Wirken des Striches malerisch gemeint sei; das wäre eine Betrachtungsweise, die dem Kunstwerk nicht gerecht würde. Wenn sich gleich die Linien nicht immer zusammenschließen, so wollen sie doch die Form möglichst eindringlich fassen; eine andere Auffassung hindert die Primitiven, mit der Ruhe und Sicherheit der klassischen Zeit vorzugehen. Der einzelne Strich ist in der späten Periode bescheidener Diener des Ganzen, in der ersten aber möchte er für sich betrachtet sein und den Blick durch seinen dekorativen Reiz allein gefangennehmen (T. I).

Der anonyme Meister, der dem Chincho wohl sehr nahe stehen dürfte, zeichnet das Kleid einer Kurtisane wie die übrigen Primitiven: mit langen, freien Linien. Man soll sehen, wie der Strich ansetzt, sich ausbreitet und abklingt. Da sind weiche Kurven, niemals sanft, immer voll und stark, weil sie mit Schwung und Verve hingesetzt sind; da sind harte Begegnungen, wo eine schwache Linie von einer sehr starken abzweigt: man soll es merken, daß mit einem Zug solche Winkel gemalt worden sind und nur der scharfe Richtungswechsel die verschiedene Stärke bedingt hat. Das ist die Absicht des Malers, sie soll mit ihrer Kraft die Trägerin der Erscheinung sein. Sieht man sich daneben eine Gewandzeichnung des Shuncho (T. XVIII) an, so ist bei diesem Schüler des Kiyonaga noch zu bemerken, wie sich die feine Linie hie und dort verdickt, aber ganz zart und leise nur, nicht laut und vordringlich wie in der ersten Periode. Ein überlegener Kunstverstand gibt jetzt Maß und Ordnung, hat die überschäumende Kraft der primitiven Linie gebändigt und fügt sie einem

ausgedachten System ein. Der Schwung allein macht es nun nicht mehr, die zweite Periode geht darauf aus, Stabilität und Kompaktheit zu erzielen. Auch Shuncho fängt die Erscheinung mit langen Linien ein, aber jetzt ist der einzelne Strich nicht mehr eigenlebig, sondern gehört zu den andern, benachbarten, und geht schön mit ihnen zusammen. Es gibt keine wilden Eskapaden mehr, wo eine Linie plötzlich ausbricht und das Auge mitreißt, daß es mit einem Sprung den nächsten Anschluß wieder suchen muß. Beruhigt — das ist das Entscheidende — folgt in der klassischen Zeit der Blick der Linie, die zur wohlgefälligen Bahn geworden ist. Denn die schöne Linie ist das Charakteristikum der zweiten Periode, eine Linie, die langsam dahinzieht und in einer anderen verklingt.

Vergleicht man Moronobu (T. II) mit Toyokuni I (T. XXVII), so bietet sich im wesentlichen das gleiche Schauspiel dar. Höchst schwungvolle, kraftstrotzende Linie, die selten sich schließt und sich recht eigenwillig gebärdet: das ist der Primitive. Beim Klassiker die schöne Linie, mit Bedacht so gezogen, daß sie dem Auge wohltue und ihm eine sichere Führerin sei. Gleichmäßige Stärke, die alles gleich eindringlich beschreibt. Ein anderes aber kommt beim Klassiker noch hinzu: die Umbildung der wilden Linie zur schönen geht Hand in Hand mit der Beruhigung des wilden Außenkonturs zu einem stillen, gehaltenen Gesamtumriß. Das weit Ausladende, unvermittelt Ausspringende einer primitiven Gewandzeichnung hängt mit der besonderen Linienführung natürlich aufs engste zusammen. Trotz der starken Schlagkraft, die einer solchen Darstellung innewohnt, muß man doch eine gewisse Undichtigkeit anmerken. Immer will es bei primitiven Holzschnitten scheinen, als ob das Kleid der Träger der Bewegung und der Kraft sei und nicht der Mensch, der dahintersteckt. Der Ausdruck bleibt zu sehr an der Oberfläche haften. Mit anderen Worten: das Gefühl für das Konstitutive ist noch nicht vorhanden, das Auge ergibt sich nur dem reizvollen und oft extravaganten Spiel der Linien. Noch hat es nicht gelernt, das Wesentliche, das, was dahinter steckt, zu sehen. Gerade dies bleibt der klassischen Zeit vorbehalten. Wenn man eine primitive Gewandzeichnung leicht für sich, als ein

anregendes Linienspiel, betrachten kann, so will man bei einer klassischen auch den Körper sehen, den Menschen, der hinein gehört; man meint ihn durch das Gewand hindurch zu fühlen. Die ganze Art der Linienführung weist darauf hin, daß in der zweiten Phase das Gefühl für Tektonik erwacht sei. Auf den Weg, den die Linie von Moronobu über Kiyonobu II Shiro, Kiyomasu (T. IV), Kiyomitsu (T. VI—VII), über Harunobu (T. VIII—IX) und Koryusai (T. X—XI) zu den Klassikern nimmt, sei noch einmal hingewiesen. Es ist ein Weg fortschreitender Beruhigung und Harmonie.

Die Weiterentwicklung wird man sich leicht vorstellen können. Die Linie verliert mehr und mehr an Bedeutung, in Schwarz-Weißdrucken, wo ohne Zuhilfenahme der Farbe gearbeitet wird, zerbröckelt sie vollkommen. Sie ist nicht mehr die schöne Blickbahn; rauh und aufgerissen, ballt sie sich an manchen Stellen zu einer unübersichtlichen Masse, an anderen wieder setzt sie ganz aus. Das Wichtige aber ist, daß sich dies Gekritzel erst im Bildganzen zu einem sinnvollen Gesamteindruck zusammenschließt; die einzelne Form soll nicht scharf herausgehoben sein, sie ist unlöslich mit ihrer Umgebung verknüpft. Jetzt würde es nicht mehr genügen, die menschliche Figur mitzuzeichnen, um eine Gewandkopie sinnvoll zu machen. Dies wäre bei Zeichnungen nach klassischen Vorbildern wohl angegangen, bei solchen nach späten Holzschnitten müßte der ganze Hintergrund mit herübergenommen werden. Ein eigentümlicher Reiz liegt in einer Gewandzeichnung Hokusais (T. XXXIX). Die Linie hat nicht die Funktion, die Form klar herauszuheben, sie nimmt absichtlich darauf keine Rücksicht und verfilzt sich zu einem unentwirrbaren Geflecht; nicht das Einzelne, die Masse soll wirken.

Zeichnet Hokusai ein Gewand (T. XXXVII), so nehmen die breiten Pinselflecke so wenig Rücksicht auf die gegebene Form als die kleinen Striche im Schwarz-Weiß-Schnitt. Wieder bietet sich das Schauspiel einer stetig unter den Augen sich wandelnden Bewegung dar. Wieder kann man ein Bildelement nicht ohne Schaden aus dem Ganzen herausheben. Diese dunklen und hellen Tuschflecken sind, für sich gesehen, ganz sinnlos;

im Zusammengehen erst mit den übrigen Formen bekommen sie Gehalt. Wie Hokusai arbeitet auch Hiroshige auf das gleiche Ziel hin: Vereinheitlichung. Mit Matora (Seite 51) verhält es sich ebenso. Nur aus dem Ganzen fließt in der späten Periode die Kraft, das Einzelne sagt nichts mehr.

Es hieße nun einer Ecke des Problems aus dem Wege gehen, wollten wir nicht auf die Meister der Spätzeit eingehen, die in ihren Schöpfungen noch mit der langen und in gewissem Sinne „schönen" Linie gearbeitet haben. Wenn wir oben auf Hokusai verwiesen hatten, so hatten wir, das Taito signierte Blatt ausgenommen, in der Hauptsache die Entwicklung der Linie in dem besonderen Falle im Auge, wo sie als einzige Trägerin des Phänomens in Betracht kam: im Schwarz-Weißdruck. Die Farbe, der integrierendste Faktor in der späten Periode, wurde nicht herangezogen.

Auf primitiven Holzschnitten hat die Farbe herzlich wenig neben der Wucht der Linie zu bedeuten. Der Ton liegt auf der Linie, ein Gelb, Rosa, ein Blau und Grün tritt hinzu, immer so, daß der Kraft des Striches kein Abbruch geschehe. Die klassische Zeit gibt der Farbe mehr Bedeutung, sie trägt mit der Linie das Bild. Wundervoll sind diese beiden Elemente immer abgewogen, daß eines vom andern Nachdruck und Unterstützung erfahre. Wenn nun ein Yeizan (T. XXXIV) oder ein Shigenobu (T.XXXIII) einen Holzschnitt schuf, war er sicher überzeugt, sich eng an das dekorative Schema seines klassischen Lehrers gehalten zu haben. Unmerklich aber wandelte sich unter ihren Händen die Darstellungsart; mag der Kontur noch so gehalten sein, er hat nichts mehr zu sagen neben der Allgewalt der gesteigerten Farbigkeit. Auf dem Frauenbildnis des Yeizan ist das Gewand nur mit Farbe aufgebaut, die Linie hat kaum mehr Bedeutung. Mit unendlich feinem Geschmack ist alles auf den vollen, tiefen Akkord der Farben abgestellt, wie ein Rot zu einem Grün, ein Blau zu einem Orange und ein Violett zu einem Gelb stehen, wo eine Farbe gesteigert und eine gedämpft werden müsse, um die höchste Wirkung zu erreichen. Die harmonische Farbhaltung der klassischen Periode ist aufgegeben, man will kräftige, volle, satte Farben sehen, gesteigert durch die Nuancierung von Kalt und Warm, gehoben durch eine raffinierte

Anwendung von Komplementärfarben. Bei Shigenobu vollends klingt die Farbe in so mächtigen Akkorden, daß alles andere darüber vergessen wird. Das ist das Wichtige in der letzten Periode: wenn die Linie sich nicht bricht und aufhört, der feste und bestimmte Kontur zu sein, begibt sie sich so stark unter die Botmäßigkeit der Farbe, daß sie auf keinen Fall mehr als Trägerin der Bildanschauung in Betracht kommen kann.

Mit kurzen Worten soll noch der Gewandmuster und ihrer Darstellung gedacht sein. Ein gleichmäßiges Netz von sehr stilisierten Ornamenten spinnt sich bei den Primitiven über das Gewand; es bleibt dabei gleichgültig, ob das Muster groß oder klein ist, entscheidend ist, daß diese geometrischen Zeichen und stilisierten Blumen und Tiere durch starke Linien oder kurzatmiges Wiederholen aufdringlich und mit solchem Nachdruck aufgesetzt sind, daß von einem einheitlichen und geschlossenen Eindruck nirgends die Rede sein kann. Das Motiv ist auf eine einfache lineare Formel gebracht, die dann mit starken Strichen recht vorlaut auf das Gewand gezeichnet wird. Wieder muß der große Harunobu genannt werden, wenn der Meister angegeben werden soll, der zum klassischen Stil hinüberleitet. Dort wird das Gewandmuster dezent mit feinen Linien gezeichnet, zurückhaltend, daß der beruhigte Eindruck, der vom Ganzen ausgeht, nicht gestört werde. Eine weise Ökonomie ist nun herauszuspüren, die durch wägendes Verteilen der Muster einer Figur Halt und Stabilität zuführt. Die klassische Zeit liebt die wild-genial gemusterten Kleider nicht mehr; alles ist nun darauf abgestimmt, daß, bei allem Reichtum, der Blick der Einzelheit folgen und das Ornament ohne Schwierigkeit abtasten könne. Klarheit bis ins Kleinste hinein ist in der zweiten Periode die Losung. Ob nun die Gewandmuster mit feinen Linien umsponnen sind oder konturlos aus einer Farbe ausgespart werden, immer kommt ein sehr zurückhaltender und ruhiger Eindruck zustande. In der Spätzeit kann es dann nicht weiter wundernehmen, daß an Stelle der meist kleingeteilten wieder mehr große Gewandmuster zur Darstellung kommen, Blumen und Tiere, die sich breit über die Kleider strecken, in betonter Asymmetrie, Vorwände nur um erregende Farbklänge zur Schau

stellen zu können. Die Muster selbst sind jetzt nicht mehr so streng und starr stilisiert und lehnen sich meist, wie das in der zweiten Periode, die eine ausgesprochene Vorliebe für das geometrische Ornament hatte, noch selten vorkam, an die natürliche Form an. Hauptsache bleibt aber auch hier, daß die Linie alle Bedeutung verloren hat gegenüber dem Kolorit, das zu einer dekorativen Wirksamkeit gesteigert ist, die an gar keine bestimmte Form mehr gebunden scheint, und daß die verschiedenen Farben sich nur zu einem mächtigen Klang vereinen wollen.

Versuchen wir es, dem Wandel in der Figurenzeichnung nachzugehen. Wenn man eine primitive Aktdarstellung ansieht, so ist der auffallendste Eindruck der Mangel an innerem Zusammenhalt solcher Gestalten. Jeden Augenblick scheinen sich die Gliedmaßen lösen, vom Körper abfallen zu wollen.

Ein weiblicher Halbakt des Harunobu (Abb. 5) kann als gutes Beispiel für die Primitiven gelten. Kein Gelenk ist bezeichnet, alles fließt ohne Betonung dieser Kardinalpunkte ineinander über. Dasselbe Schauspiel bietet sich bei Sukenobu (Abb. 2). Wenn man gleich diesem Maler von allen Früheren das meiste Gefühl für das Konstitutive zuerkennen muß, so greift er doch damit nicht über den Rahmen des Zeitstils hinaus: wie fein entwächst der Arm dem Körper! Die Torii und ihre Schüler aber unterdrücken jeden Schein von Tektonik; wenn sie physische Stärke anzeigen wollen, greifen sie zu mächtig geschwelltem Kontur (T. V) und Binnenlinien. Es ist sehr charakteristisch für die Menschendarstellung der Primitiven, daß der Kopf so selten organisch auf dem Rumpf zu sitzen scheint. Den Gebilden Kiyotsunes und Kiyomitsus (T. V—VI) fehlt jede Konzentration; Kopf, Körper, Arme und Beine kontrastieren zu sehr in ihrer Richtung, als daß der Eindruck von Kraft und Sammlung entstehen könnte.

Hält man neben einen frühen Meister einen Klassiker, so tritt der Unterschied mit aller Schärfe hervor. Shunkos Krieger (T. XVI) war in der äußeren Erscheinung wohl ähnlich gedacht wie der Kiyotsunes. Alles

Gelöste hat sich verfestigt. Die Linie wellt sich nicht mehr, sie ist vollkommen beruhigt, sichere Blickbahn und untrügliche Bezeichnung der Form. Es ist die gleiche „schöne" Linie, mit der die zweite Periode auch die Gewänder zeichnet, lang, klar und prägnant. Sie hat ihren so wenig imitativen Gang aufgegeben und will nur noch die unbestechliche Dienerin der Erscheinung sein. Mit viel stärkerem Bewußtsein ihrer Schönheit zieht sie ihre Bahn, biegt ein, wo es die Form verlangt, wiederholt sich, geht jeder harten Begegnung aus dem Wege, immer im selben Zeitmaß, mit derselben Stärke und derselben Sicherheit. Jetzt fühlt man die Schulter selbst durch das Gewand durch: der Arm hat dadurch Stoßkraft und Wucht bekommen. Die Gelenke sind als die wichtigsten Punkte des Körpers akzentuiert und eindringlich gemacht. Diese Hände können anders zugreifen und diese Beine anders stehen als die des Mannes, den uns Kiyotsune gezeigt hat. Zweifellos lag dies auch in der Absicht des Klassikers, wie auf der anderen Seite der Primitive dem Eindruck des Tektonischen möglichst aus dem Wege zu gehen suchte. Expression war den frühen Meistern alles, das Imitative folgte in größerem oder geringerem Abstand. Erst die klassische Periode setzt die beiden gleich.

Dies alles wäre noch einmal zu sagen bei der Darstellung eines Kindes. Der Primitive zeichnet meist den Umriß des Armes, Körpers und Beines mit einer Linie, so wie ein geschickter Kunstgewerbler ein Ornament in einem Schwung hinsetzt. Kein Absetzen, wo Gelenke sind, kein Eingehen auf das Konstitutive der Erscheinung. Utamaro zeichnet sein Bürschchen mit der gleichen Verve, mit größerer vielleicht als seine Vorgänger (T. XI). Bei ihm aber sind die Gelenke da und der Kopf sitzt fest auf den Schultern. Der Körper lastet nun auch mit seinem vollen Gewicht auf dem Boden; früher erschien er nur wie hingehaucht. Klarheit der Form durch prägnante Linie, das ist die Absicht der klassischen Holzschnittmeister.

Das gleiche Schauspiel der Konsolidierung der Erscheinung erlebt man vor den beiden „Kurtisanen bei der Toilette" Harunobus (Abb. 5) und

Toyokunis II (T. XXXII). Das tektonische Empfinden ist bei Harunobu noch unausgebildet; man merkt das am besten an der Art und Weise, wie der Nackenkontur in den des Armes übergeht, wie dieser wieder im Körperumriß verläuft. Bei Toyokuni ist die Gestalt aus einem Guß. Jetzt ist Leben im Körper und Kraft in den Armen. Diese Oiran packt alles fester an als das schemenhafte Geschöpf Harunobus. Der Klassiker gibt sich über alles Rechenschaft und bringt mit sicheren und klaren Linien einen Vorgang zur Darstellung, wo der Primitive, bewußt, mit einer ungefähren Andeutung sich begnügt.

Diese allseitige Klarheit und Ruhe eines in sich gefestigten Daseins liebt die Spätzeit nicht mehr. Kuniyoshi sucht bei der Darstellung einer Kampfszene (T. XXXV) dem Eindruck des Tektonischen aus dem Weg zu gehen. Wohl ist es vorhanden, aber alles ist unternommen, es dem Blick zu entziehen und sein Dasein zu verschleiern. Die Macht der tektonischen Vertikale ist gebrochen, wieder ist Bewegung und freier Strich die Losung. Wenn aber beim Primitiven nur die Linie bewegt war und alles übrige wie flau und lax empfunden wirkte, so kann davon jetzt keine Rede mehr sein: das Kompakte eines menschlichen Körpers ist durchaus zu spüren, nur ist es nicht mehr das hervorragendste Problem der Darstellung wie in der klassischen Zeit. Der Ton liegt auf der Bewegung, die durch eine Gestalt läuft; das Stabile hat sich ins Labile gewandelt. Diese Linien sind nicht geruhsam gezogen: in wildem Schwung sind sie aneinandergereiht, wieder geht die Wirkung von der Gesamtheit aus, der einzelne Strich ist bedeutunglos. Und damit ja Verschleierung und Abschwächung des Lineaments eintrete, ist jeder schwarze Fleischkontur von einem roten begleitet, was dem Ganzen einen unschreiblich weichen malerischen Ton verleiht.

Das letzte und entscheidende Wort hat natürlich wieder Hokusai. Mit der gleichen aufgelockerten, gelösten und brüchigen Linie, mit der ein Baum, ein Felsen, ein Gewand gezeichnet wird, ist auch ein Menschenkörper dargestellt. Kein klarer und absolut verlässiger Strich mehr; das Auge ist gezwungen, das Ganze in sich aufzunehmen, auf einmal, ohne

Kläubeln, da es von vornherein das Nutzlose eines Entwirrungsversuches erkennen muß. Der einzelne Strich ist nicht mehr Träger des Formausdrucks, er ist in seiner Kleinheit, der unmotivierten Verdickung und dem plötzlichen Aussetzen nur noch optischer Reiz. Die Darstellungsmittel sind vollkommen formentfremdet geworden, die absichtliche Verunklärung feiert Triumphe. Das geht so weit, daß man, auch im Original, oft genug kaum erkennen kann, was Körper und Gewand ist, wo der Mensch aufhört und der Boden beginnt. Alles ist in ein dichtes Liniengeflecht einbezogen, das dem Auge den Eindruck von etwas sehr Lebensvollem und ungemein Bewegtem vermittelt, das aber in seine einzelnen Elemente nicht aufgelöst werden kann.

Immer muß bei späten Holzschnitten dies eine als das Entscheidende vor Augen gehalten werden: erst der Zusammenschluß aller Linien ergibt Sinn und Verstand, der einzelne Strich geht unter in dem flackernden Netz, das sich über die Bildfläche breitet. Und erst aus dieser Verflechtung aller Elemente zu einem flimmernden Ganzen ersteht jene bewegte Lebendigkeit, die nur den Blättern der letzten Periode eignet. Das kalte, unbeugsame Sein hat seinen Reiz verloren, den Meistern der Spätzeit ist allein das Unfaßbare und Unendliche lieb und wert.

Abschluß

Es lag nicht in unserer Absicht, feste Grenzen zu ziehen, von denen aus nach hüben und drüben geschieden werden sollte. Das schon verbot uns unsere Auffassung der Kunst und des Lebens. Wie dem Wanderer, der von der Ebene ins Gebirge emporsteigt, die Übergänge sich verwischen und die verschiedenen Formationen des Geländes nicht plötzlich und ruckweise vor den Augen auftauchen, so geht es auch dem, den Liebe und Veranlagung dazu treiben, dem Werden der Kunst auf seinen Wegen nachzuspüren. Aber wie der Naturfreund doch an bestimmten Punkten die typische Ebenenlandschaft erkennt, an anderen wieder das charakteristische Alpenvorland und er sich endlich mitten im Gebirge befindet, so haben auch wir an den merkwürdigsten Stellen unsere Marken errichtet, den Übergang nicht ausschaltend, ihn aber doch übersichtlicher und leichter faßlich machend. Wir wollten nicht Stücke aus einem organischen Ganzen herausschneiden; sondern darum war es uns zu tun, große Anschauungskomplexe zu gewinnen und zu zeigen, daß die Entwicklung,

die die Ausdrucksmittel durchgemacht haben, nach immanenten Gesetzen des Sehens verläuft. Auf den Gang dieser Entwicklung war vor allem der Ton gelegt. Notwendig mußte der einzelne Künstler als Persönlichkeit zurücktreten, meist war ihm nur das Wort erteilt als Sprecher seiner Generation. Unnütz zu sagen, daß natürlich nicht alle Stilmerkmale in gleichem Maße auf jeden Meister einer Periode zutreffen werden: darauf braucht nicht hingewiesen zu werden, daß der Wandel sich nicht stoßweise vollzieht, sondern langsam vorschreitet. Immer aber wird sich bei genauer Betrachtung ergeben, daß die Künstler einer Periode viel Gemeinsames haben, was in seiner Gesamtheit den Unterschied zur andern Generation ausmacht. Wir haben versucht, dies Gemeinsame hervorzuheben.

Zum Schluß glauben wir eine Erklärung dafür schuldig zu sein, daß der Name Hokusais und der Hiroshiges fast immer, wenn von der letzten Periode gesprochen worden war, genannt wurde. Es hätte uns, das weiß jeder, der die unendlich zahlreichen Holzschnitthefte aus dem 19. Jahrhundert kennt, nicht an Material gefehlt, das zur Erhärtung unserer Theorie der Stilwandlung und ihrer besonderen Entwicklung hätte angezogen werden können. Die große Masse aber schien uns weit unter dem Qualitätsniveau zu liegen, das die anderen Meister hielten. Dies allein war der Grund, weshalb wir so oft auf diese beiden Künstler zurückkamen. Hokusai und Hiroshige waren hervorragende Maler und wir scheuen uns nicht, eine Lanze für sie und ihre Kunst zu brechen. Sie sind die letzten Glieder einer langen Kette; sie waren es vor allen anderen, die die Schranken, die ein mächtiges Stilwollen um den Holzschnitt gelegt hatte, durchbrachen, als die Zeit gekommen war. Es heißt aber die Grundtatsachen der Kunstentwicklung mißverstehen, wird einem späten Meister wie Hokusai vorgeworfen, daß er sich „freiwillig an Darstellungen eines großen edlen Stils, an die hohe Kunst nicht herangewagt und seinen großen Vorgänger Utamaro nicht an Stil erreicht habe". Von „stillosem Realismus" kann da nicht gesprochen werden, wo sich das dekorative Schema von Grund auf geändert hat. Auch im japanischen Holzschnitt war nicht alles zu allen Zeiten möglich.

Anmerkungen

Zu Seite 7:

Die Neuauflagen der Bücher von v. Seidlitz und Kurth erschienen erst, als diese Arbeit sich schon im Druck befand.

Zu Seite 15:

Diese Aussage Shinkichi Haras als Anmerkung in Ernest Fenollosa: Entstehung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst. Leipzig 1913. II, S. 30.

Zu Seite 15:

Eine Abbildung dieser Rolle mit dem Holzschnitt in Aurel Stein: Ruins of Desert Cathay. London 1912. II. Abb. 191/IV.

Zu Seite 19:

„Senfkorngarten" und „Zehn-Bambushalle" sind die Namen der Verlagshäuser: die Chinesen benannten ihre Firmen nach den Grundstücken, auf denen die Geschäftshäuser standen.

Zu Seite 23:

Eine vielleicht nicht sehr tiefgründige, aber um so glänzender geschriebene Darlegung der Zeitverhältnisse findet sich in Marquis de la Mazellière: Le Japon, Histoire et Civilisation. Paris (o. J.), Band II.

Zu Seite 26:

Für die Literatur: Karl Florenz: Geschichte der japanischen Literatur. Leipzig 1906.

Zu Seite 26:

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts kamen denn auch kleine, flüchtig hingesetzte Tuscheskizzen, die leicht koloriert wurden, auf. Sie hießen Otsu-ye, nach der Stadt Otsu am Biwa-See, wo angeblich Matahei, auf den diese Kunstübung zurückgehen soll, eine Zeit lang gelebt hat. Die Otsu-ye waren als billige Malerei für die breite Masse gedacht, wurden aber von dem an Qualität ungleich höher stehenden Holzschnitt verdrängt. Nach Stil und Inhalt stimmen sie mit diesem vollkommen überein.

Zu Seite 29:

Es ist fast zweifellos, daß der Anstoß zu dieser neuen Malerei, die ihre Motive aus dem Alltagsleben holte, von China ausging. Dort hatte um 1500 Ch'ou Ying die „Chieh-hua-Architektur-Malerei" begründet, so genannt, weil Paläste und Innenräume mit ihren Bewohnern dargestellt wurden. Der Name wurde dann allgemein für eine typische Genre-Malerei. Es ist die gleiche Vorliebe für die kultivierte Gesellschaft auf den Bildern Ch'ou Yings und T'ang Yins zu beobachten wie später in Japan auf denen Mataheis, Yeitokus und Sanrakus. Erst mit Moronobu kam das gewöhnliche Volk zu Wort.

Verzeichnis der Bildwiedergaben

Abbildungen im Text

1. Hishikawa Moronobu: Paar beim Brettspiel
2. Nishikawa Sukenobu: Mädchen bei der Toilette
3. Nishikawa Sukenobu: Mädchen im Freien
4. Nishikawa Sukenobu: Besuch

   2–4 aus dem „Yehon tokiwa gusa-Buch der immergrünen Pflanzen", 2 Bände, 1735
5. Suzuki Harunobu: Samurai besucht ein Mädchen
6. Kitagawa Utamaro: Herr in Gesellschaft von Oirans zur Zeit des Frühlingsfestes

   Die Vignette mit den Brettspielern auf Seite 51 stammt aus einem illustrierten Buch Oishi Matoras (1792–1833), das ein Jahr vor dem Tode des Meisters herauskam, die übrigen sind Holzschnitten der Korin-Schule nachgebildet.

Tafeln

I. Unbekannter Primitiver: Schauspieler in Frauenrolle
II. Hishikawa Moronobu: Liebesszene aus einem Ise monogatari
III. Nishikawa Sukenobu: Die Dichterin Murasaki Shikibu
IV. Torii II Kiyomasu: Jugendliches Liebespaar
V. Torii Kiyotsune: Schauspieler der Ichikawa-Sippe
VI. Torii III Kiyomitsu: Schauspieler der Otani-Sippe
VII. Torii III Kiyomitsu: Schauspieler der Ichikawa-Sippe
VIII. Suzuki Harunobu: Oiran (Aus dem Seiro bijin awase 1770)
IX. Suzuki Harunobu: Liebespaar (Titelblatt zu einem erotischen Werk)
X. Koryusai: Oiran mit Shinzo
XI. Koryusai: Der zornige Hahn – Oiran und Kaburo
Kitagawa Utamaro: Zwei Frauen mit Kind
XII. Utagawa Toyoharu: Mädchen beim Pferdchentanz
XIII. Katsukawa Shunsho: Dichterin am Fuße des Fuji (Aus einem Ise monogatari)

XIV. Kitao Shigemasa: Blumen und Pflanzen
XV. Katsukawa Shunko: Schauspieler der Morita- und Sawamura-Sippe
XVI. Katsukawa Shunko: Ichikawa Danjuro V
XVII. Katsukawa Shunyei: Sawamura Sojuro
XVIII. Katsukawa Shuncho: Oirans mit Kaburos und Shinzos
XIX. Katsukawa Shuncho: Schauspieler beim Brettspiel
XX. Hosoda Yeishi: Drei Mädchen
XXI. Hosoda Yeishi: Frühling am Fluß – Das Triptychon mit der Goldwolke
XXII. Kitagawa Utamaro: Die Glücksgöttin Benten lehrt den Tenno Flöte spielen (Kurth: Serie 244)
XXIII. Kitagawa Utamaro: Oiranbildnis
XXIV. Kitagawa Utamaro: Wäscherinnen am Bach
XXV. Kitagawa Utamaro: Oiran mit Kaburo und Shinzo
XXVI. Kitagawa Utamaro: Mädchen mit Katze
XXVII. Utagawa Toyokuni I: Oiran und Schauspieler
XXVIII. Toshusai Sharaku: Matsumoto Yunesabro
XXIX. Toshusai Sharaku: Sanokawa Ichimatsu und Ichikawa Toniyeimon
XXX. Nagayoshi: Nachtszene
XXXI. Utagawa Toyohiro: Straßenszene
XXXII. Kosotei Toyokuni: Badendes Mädchen
XXXIII. Yanagawa Shigenobu: Oiran am Gitter ihres Hauses
XXXIV. Kikugawa Yeizan: Oiran
XXXV. Ichiyusai Kuniyoshi: Kampf mit dem Dämon
XXXVI. Ichiyusai Kuniteru: Geschichte vom treuen Diener
XXXVII. Katsushika Taito (Hokusai): Oiran
XXXVIII. Ichiryusai Hiroshige: Sperlinge und Kamelien im Schnee
XXXIX–XLI. Katsushika Hokusai: Aus den 100 Ansichten des Fuji (Die „Entstehung des Fuji". Hügel am Fuße des Fuji. Hokusai erblickt den Fuji)
XLII–XLIII. Katsushika Hokusai: Aus den 36 Ansichten des Fuji (Der Fuji im Gewitter. Der Fuji von Ushibori aus)
XLIV. Katsushika Hokusai: Blatt aus der Serie der 11 berühmten Brücken
XLV. Katsushika Taito (Hokusai): Die „Affenbrücke" von Chosu
XLVI. Ichiryusai Hiroshige: Kanasawa-See – Teil eines Triptychons
XLVII. Ichiryusai Hiroshige: Der „Strand der Tänzerinnen" in der Provinz Harima
XLVIII. Ichiryusai Hiroshige: Die große Brücke in Yedo
XLIX. Ichiryusai Hiroshige: Station aus dem Tokaido

Zum Schlusse verbleibt mir die angenehme Pflicht, denen zu danken, die durch liebenswürdiges Überlassen von Holzschnitten diese kleine Arbeit gefördert haben. — Es sind dies *Herr Dr. Karl Berger*, Regierungsbaumeister in München, *Herr Crzellitzer* in Berlin, *Herr Philipp Nelson*, Architekt in München, *Herr Geheimrat Peter Jessen*, Direktor der Bibliothek des staatlichen Kunstgewerbe-Museums in Berlin, *Herr Dr. Mohrenwitz* in München, *Herr Professor Dr. Scherman*, Direktor des Völkerkunde-Museums in München und *Herr Professor Dr. Weigmann*, Direktor der Graphischen Sammlung in München.

TAFELN

1. Unbekannter Primitiver — Sammlung Czellitzer

2. Hishikawa Moronobu *Sammlung Crzellitzer*

3. Nishikawa Sukenobu — *Graphische Sammlung München*

4. Torii II Kiyomasu *Sammlung Berger*

5. Torii Kiyotsune *Sammlung Nelson*

6. Torii III Kiyomitsu *Münchner Privatslg.*

7. Torii III Kiyomitsu — *Münchner Privatslg.*

8. Suzuki Harunobu *Sammlung Berger*

9. Suzuki Harunobu *Sammlung Berger*

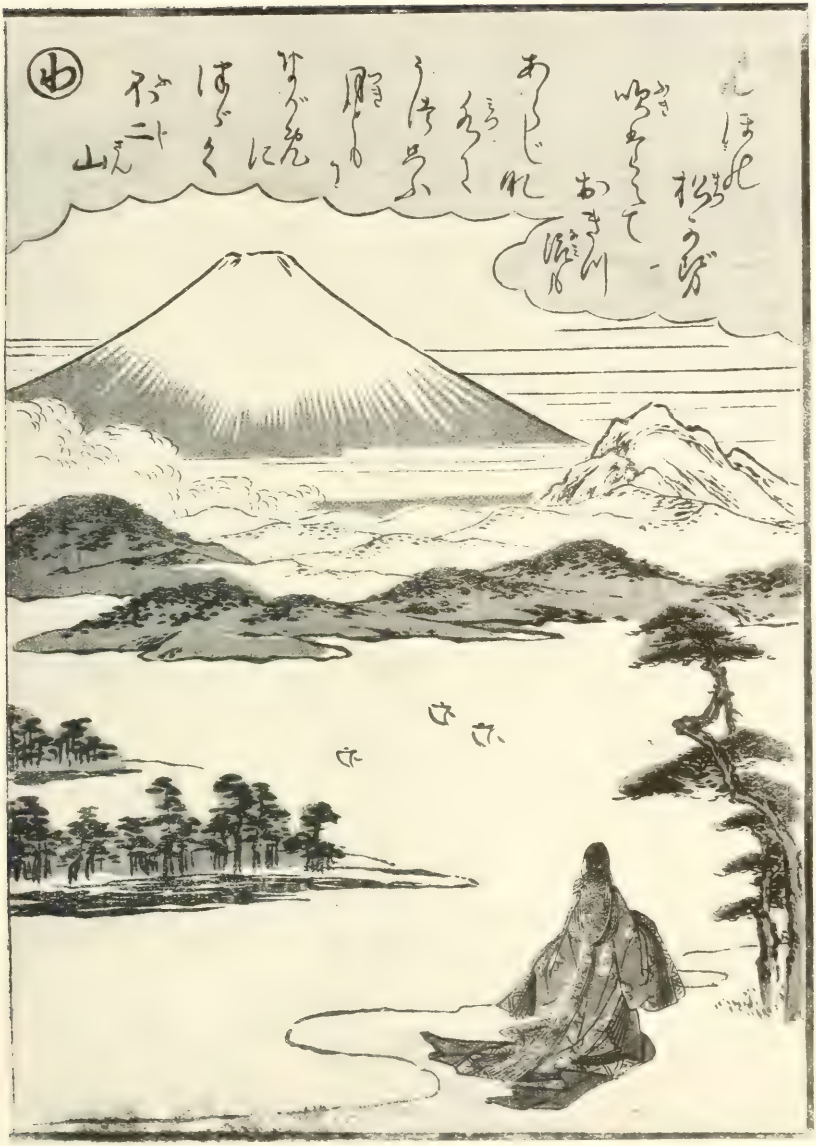
10. Koryusai — *Sammlung Berger*

11. Koryusai

Koryusai

Kitagawa Utamaro

12. Toyoharu *Sammlung Nelson*



13. Katsukawa Shunsho — *Münchner Privatsammlung*

14. Kitao Shigemasa — *Sammlung Mohrenwitz*

15. Katsukawa Shunko — *Münchner Privatsammlung*

16. Katsukawa Shunko — *Sammlung Berger*

17. Katsukawa Shunyei *Sammlung Nelson*

18. Katsukawa Shuncho *München Privatsammlung*

19. Katsukawa Shuncho *Sammlung Bachhofer*

20. Hosoda Yeishi — *Sammlung Bachhofer*

21. Hosoda Yeishi *Münchner Privatsammlung*

22. Kitagawa Utamaro · Sammlung Berger

23. Kitagawa Utamaro — *Münchner Privatsammlung*

24. Kitagawa Utamaro — *Münchner Privatsammlung*

25. Kitagawa Utamaro *Völkerkunde Mus. München*

26. *Kitagawa Utamaro* — *Völkerkunde-Museum München*

27. Utagawa Toyokuni I — *Münchner Privatslg.*

28. *Toshusai Sharaku* *Kunstgewerbe Mus. Berlin*

29. Toshusai Sharaku *Kunstgewerbe Museum Berlin*

30. Nagayoshi — *Graphische Sammlung München*

31. Utagawa Toyohiro — *Graphische Sammlung München*

32. Kosotei Toyokuni — *Münchner Privatsammlung*

33. Yanagawa Shigenobu — Sammlung Nelson

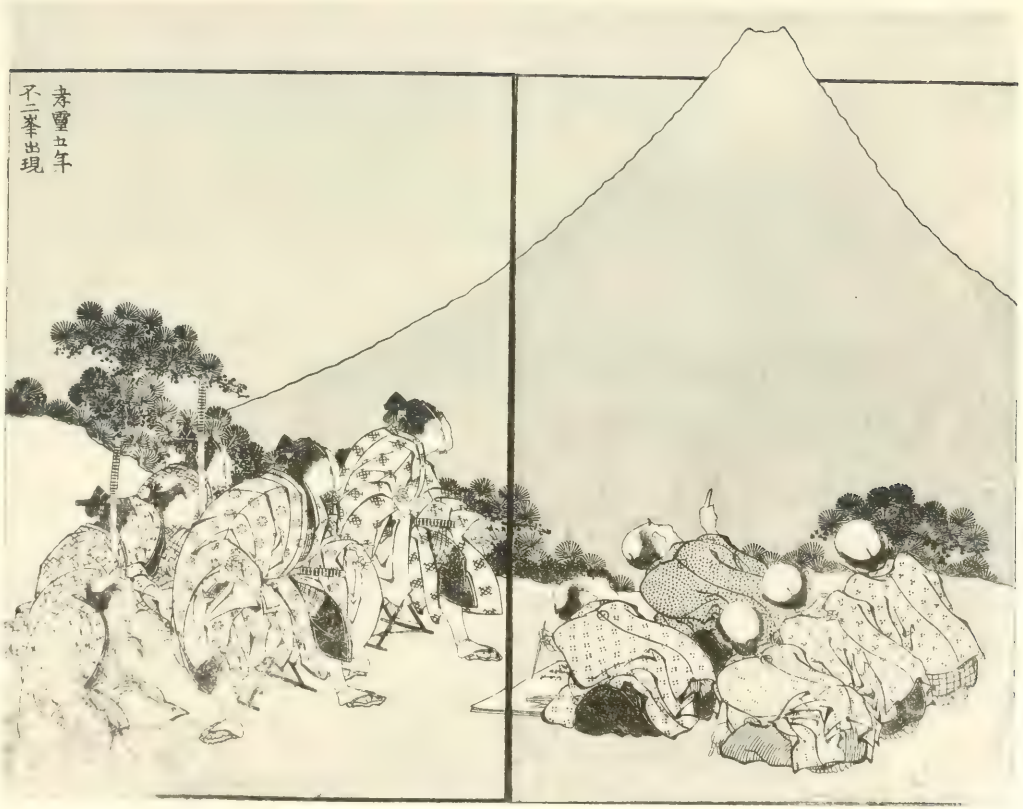
34. Kikugawa Yeizan — *Sammlung Nelson*

35. Ichiyusai Kuniyoshi — *Sammlung Nelson*

36. Ichiyusai Kuniteru *Sammlung Berger*

37. Katsushika Taito (Hokusai — *Münchner Privatslg.*

38. Ichiryusai Hiroshige *Slg. Berger*



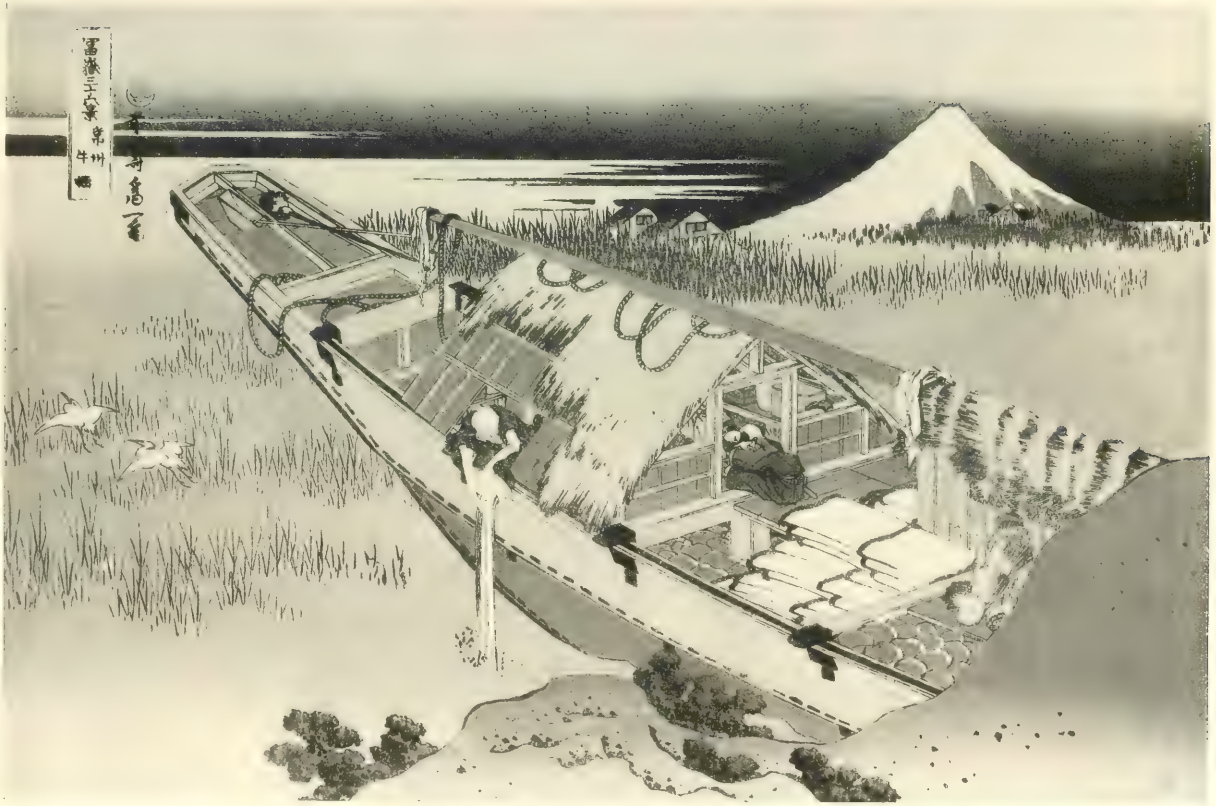
39. Katsushika Hokusai *Münchner Privatsammlung*

40. Katsushika Hokusai — *Münchner Privatsammlung*

41. Katsushika Hokusai — *Münchner Privatsammlung*

42. Katsushika Hokusai

Sammlung Ezellitzer

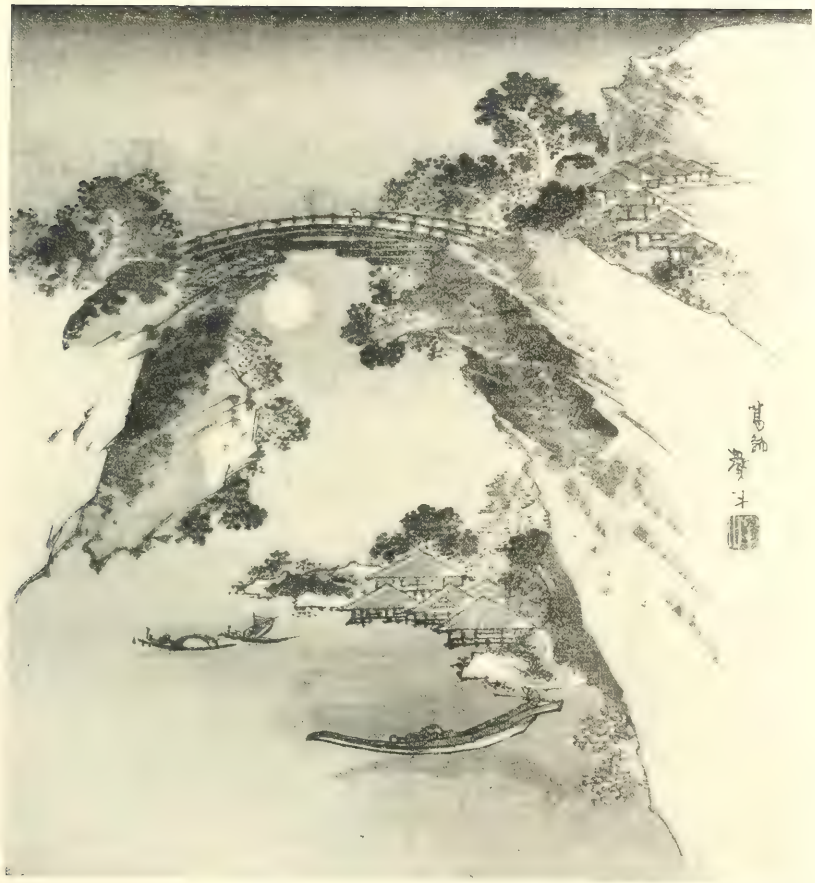


43. Katsushika Hokusai

Münchner Privatsammlung

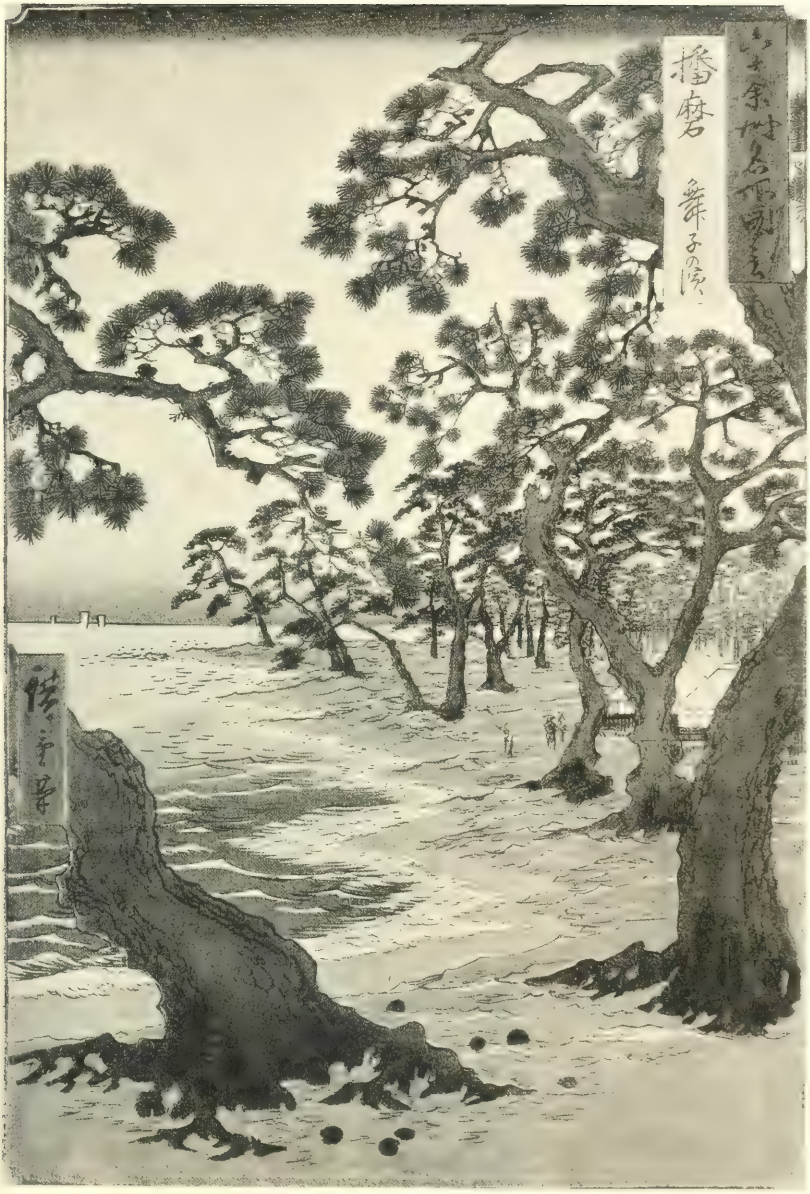
44. Katsushika Hokusai

Münchner Privatsammlung



45. Katsushika Taito (Hokusai) *Sammlung Berger*

46. Ichiryusai Hiroshige — *Sammlung Bachhofer*



47. Ichiryusai Hiroshige *Sammlung Berger*

48. Ichiyusai Hiroshige *Sammlung Berger*

49. Ichiryusai Hiroshige *Münchner Privatsammlung*

University of British Columbia Library

DUE DATE

APR - 2 1971	
MAR 21 RECD	
APR 2 1977	
APR 4 Rec'd	

FORM 310

#KUNST#DER#JAPANISCHE<N#HOLZSCHNITTMEIS
FINE ARTS
LIBRARY